سَعيد يقطين

الرواية والتراث السَّردي

مِن أجْلِ وَعيٍ جَديدٍ بالتُّراث



المركز الثقافي العربي

الرواية
والتراث السَّرْدي

* الرواية والتراث السردي (من أجل وعي جديد بالتراث)
* المؤلف، سعيد يقطين.
* الطبعة الأولى، آب (اغسطس)، 1992.

* الناشر: المركز الثقافي العربي
* العنوان:

□ بيروت/الحمراء - شارع جان دارك - بناية المقدسي - الطابق الثالث.
* ص.ب/113-5158/* هاتف/343701-352826/* تلكس/NIZAR 23297LE/

□ الدار البيضاء/● 42 الشارع الملكي - الأحباس * ص.ب/4006/* هاتف/307651-303339/
● 28 شارع 2 مارس * هاتف /271753 - 276838/ * فاكس /305726/.

سعيد يقطين

الرواية والتراث السّردي

من أجل وعي جديد بالتراث



المركز الثقافي العربي

0 - تأطير

«تحاكي الرواية بسخرية كل الانواع الاخرى (وبالضبط لانها انواع)، وهي بذاك تكشف عن اشكالها ولغتها التعاقدية. إنها تقصي بعضها، وتدمج بعضها الآخر في بنيتها الخاصة، معيدة تاويلها، ومانحة إياها رنة اخرى...»

ميخائيل بلختين

1.0 ـ كثيرة هي النصوص السردية العربية الحديثة التي تتشكل على قاعدة إحدى العلاقات التي تقيمها مع التراث السردي العربي القديم. ويمكننا ضبط مختلف أوجه هذه العلاقات الكائنة والممكنة من خلال الشكلين التاليين:

1 ـ الانطلاق من نوع سردي قديم كشكل، واعتماده منطلقاً لانجاز مادة روائية، وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب، فتبرز من خلال أشكال السرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائقه. ويمكن التدليل على ذلك بحضور أنواع ذات أسلوب قديم كالمقامة والرسالة والرحلة وكتابة المشاهدات وحكي الوقائع، ، ، وما شابه هذا، كما نجد في رحلة ابن فطومة ورسالة في الصبابة والوجد وتغريبة بني حتحوت والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد ابي النحس المتشائل وحدث ابو هريرة قال. . .

وحضور النوع القديم في الرواية، كما يمكن أن يتجسد على صعيد كلي، يمكن أن يأخذ شكل بنيات سردية صغرى، على صعيد جزئي. وعديدة هي النصوص الروائية العربية التي تحضر فيها هذه البنيات النوعية القديمة على شكل مُناصّاتٍ تاريخية أو دينية أو سردية. . . متضمنة في الرواية، ونلاحظ كون هذا الشكل هو المهيمن.

2 ـ الانطلاق من نصٍ سردي قديم محدد الكاتب والهوية، وعبر الحوار أو التفاعل النصي معه، يتم تقديم نصٍ سردي جديد (الرواية)، وانتاج دلالة جديدة لها صلة بالزمن الجديد الذي ظهر فيه النص.

على هذا الشكل الأساسي الثاني ينصبُّ اهتمامي في هذا الكتاب، وسأحاول معالجته من خلال البحث عن كيفية «تعالق» أو «تعلُّق» نص جديد (الرواية) بنص سرديّ

قديم، وذلك عبر التركيز على النماذج التالية:

1 ـ الزيني بركات : بدائع الزهور.

2 ـ ليالي الف ليلة : الف ليلة وليلة.

3 ـ نوار اللوز : تغريبة بني هلال.

4 ـ ليون الافريقي : وصف أفريقيا.

2.0ـ عديدة هي العلاقات التي تأخذها النصوص بعضها ببعض. وما زال النقد العربي يركِّز على واحد منها، مختزلاً فيه كل أنواع العلاقات وأقصد بذلك «التناص». في كتابي «انفتاح النص الروائي» (1) قدمت خطاطة عامة يمكن أن تشكِّل في حال توظيف واستخدام مختلف مكوناتها وعناصرها تصوراً شاملاً، يلعب دوراً هاماً في تطوير «نظرية النص» عموماً، و «نظرية التَّفاعل النصي» بوجه خاص.

في الكتاب السالف الذكر لم أشتغل إلا بثلاثة أنواع فقط، من التفاعل النَّصي، هي: 1 ـ المُناصَّة. 2التناص. 3 ـ الميتانَصِّيَّة، باعتبار تحققها الداخلي (داخل النص)، أو بالنظر إليها بصفتها بنيات نصية يستوعبها النص، ويتفاعل معها داخلياً من جهة، وباعتبار السياق النصي الذي ظهرت فيه، والذي تتفاعل معه خارجياً، وذلك من خلال تحليل التفاعلات النصية الدَّاخلية نفسها على مستوى خارجي من جهة ثانية.

يأتي هذا البحث امتداداً وتوسيعاً للمبحث الموسوم بـ «التفاعل النصي» في الكتاب المذكور أعلاه. وهنا أسعى الى معالجة مستوى آخر من مستويات التفاعل النصي. وهو ما أسميه بـ «التعلق النصِّي» باعتباره مقابلاً لـ (Hypertextualité). ان هذا النوع يتميز عن غيره من أنواع التفاعل النصي، بسبب العلاقة التي تقوم بين نصين متكاملين، أولهما سابق (hypotexte) والثاني لاحق (hypertexte) وان النص اللاحق «يكتب» النص السابق بـ «طريقة جديدة». ولما كان النص القديم (السابق) متصلاً بـ «التراث»، والنص الجديد (اللاحق) يدخل في نطاق «الرواية»، جعلنا وُكْدَنا البحث في علاقة الرواية بالتراث من هذه الزاوية، وتساءلنا عن كيفية قراءة الروائي للتراث السرديّ القديم من خلال فعل

(1) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي: النص والسياق. المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء، 1989.

الكتابة. وعالجنا هذه العلاقة من خلال «التعلق النصي» ضمن إشكال عام هو: علاقة العربي الآن بتراثه القديم، وهذا ما حاولنا تجسيده من خلال العنوان الأساس: «الرواية والتراث السردي».

3.0ـ الرواية نوع أدبي جديد في الابداع الأدبي والثقافي العربيين. والرواية العربية، باعتبارها نصاً، شأنها في ذلك شأن أي نص كيفما كان جنسه أو نوعه، تتفاعل مع مختلف النصوص كيفما كانت طبيعتها، انطلاقاً من تفاعلها مَعَ واقعها. وحين نركز ـ في هذه الدراسة ـ على تفاعل الرواية العربية، من خلال بعض النماذج، مع التراث، فذلك يكمن في خصوصية المسألة التراثية في فكرنا الحديث والمعاصر. ونقصد من وراء التفكير في علاقة الرواية بالتراث أن نتساءل عن طبيعة هذه العلاقة ونوعيتها، لتتاح لنا إمكانية الانتقال إلى ظاهرة أعم، وهي علاقة العربي بتراثه بناءً على التصور المنطلق منه في معالجة الرواية وصلتها بالتراث. وذلك ما حاولنا تجسيده في العنوان الفرعي «من أجل وعي جديد بالتراث» ليكون هذا مدخلاً لبحثنا واشتغالنا بالتراث السردي العربي في أعمال لاحقة.

4.0ـ اننا في هذا العمل نسعى إلى معالجة التعلق النصي داخل نطاق التفاعل النصي بين الرواية والتراث السردي العربي القديم ضمن إشكال مزدوجة نبسِّطها للتوضيح على النحو التالي، على أن تكون مدار البحث في هذه الدراسة:

أ ـ 1ـ علاقة الرواية بالسرد القديم = التعلق النصي.

2ـ علاقة الرواية بالنص التراثي = «نصية» الرواية.

ب ـ 3ـ علاقة التفكير العربي بالتراث = التفاعل النصي.

4ـ علاقة العربي بتراثه = نظرية النص.

من التعلق النصي الى التفاعل النصي، ومن نصية الرواية الى نظرية النص نكون ننتقل من الخاص (الرواية) الى العام (النص)، أو من الأدبي الى الفكري كما يطرحان على صعيد التفكير والممارسة في النشاط المعرفي العربي الحديث في علاقتهما بقضية حساسة هي: مسألة التراث.

هذا طموحنا، وهو متشعب ينتقل من الأدبي الخاص (تنظيراً وتحليلاً) الى الثقافي العام (بحثاً عن وعي جديد بالمسألة التراثية)، ورغبة في الانخراط في الأسئلة الفكرية العربية المعاصرة من منظور نقدي ومفتوح على آفاق أرحب للسؤال والبحث والحوار. . .

الرباط في 1990/6/16

1 ـ مقدمة

التفاعل النصي والتعلق النصي

1ـ التناص: موئل نصية النص:

1.1ـ إذا نظرنا في الانجازات النظرية والتطبيقية التي تحققت على صعيد تحليل النص الأدبي، من وجهة لسانية، منذ بدايات هذا القرن، وإذا تأملنا في التطورات التي تحققت منذ الستينات، وتعمقت في الثمانينات، مع ما عرفته من اتساع وتداخل وتشعب في مختلف بقاع العالم، لأمكننا الذهاب الى تسجيل هذا الغنى والتعقيد الذي تشهده الآن نظريات تحليل النص، والذي تصعب ملاحقته ومتابعته واستيعابه.. لقد تفرعت التيارات، وتعددت الاختصاصات، وصار كل منها يبدو وكأنه منعزل عن الآخر، كما أن كل اختصاص، وما يتمخض عنه من اختصاصات فرعية، وأخرى جزئية، يولد له مصطلحاته ومفاهيمه الخاصة التي يصعب استخدامها خارج المجال أو الحقل الذي ظهرت فيه. وهذا لا يعني ، طبعاً، ان هذه المصطلحات او المفاهيم جامدة او لا تنتقل خارج مجالاتها. انما نقصد فقط، انها شديدة الارتباط بحقلها، ولا تكتسب مواءمتها إلا داخله. وهي بحسب نوعية انتقالها تكتسب مواءمات جديدة داخل الحقل الجديد الذي اقترضها. وكثيرة هي المصطلحات الجديدة التي ظلت منغلقة ومحدودة، وبالمقابل هناك أخريات حققت انتقالات عدة بين مجالات وحقول عدة وكثيرة، واكتسبت تبعاً لذلك، دلالات متعددة، مع فروقات وتميزات. وبقيت مصطلحات ومفاهيم اخرى «هجينة»، وكل اتجاه أو تيار يبغي امتلاكها، ويدعي تحديدها التحديد الخاص الذي يسبغها بمحتوى إطاره المتميز، حتى إذا ما انتقلت خارجه تبقى محتفظة بدلالتها الأساسية او «الأصلية» التي منحها إياها.. لكنها، مع ذلك، تظل متأبية عن الإذعان، وتبقى منفلتة من أن تُقَيِّد او تَتَقَيَّد. ولعل واحداً من أهم هذه المصطلحات التي تملك هاته الخاصية هو مفهوم «التناص» [1].

مفهوم «التناص»، منذ ظهوره، وهو يتحرك طليقاً وبحرية، وبشكل ما متعالياً عن

(1) في دراسة م. أنجينو تفصيل لظهور «التناص» وتحوله وانتقاله في:

-Angenot: L'interextualité: Enquete sur l'emergence et la diffusion d'un-M 189/1983 champs national in Revue des sciences humaines TLXN

الاختصاصات العامة او الخاصة، الكبرى او الصغرى. يشتغل به البويطيقي والسيميوطيقي والاسلوبي والتداولي والتفكيكي،، رغم ما بين هذه الاختصاصات من اختلافات وتناقضات. ويبحث فيه المشتغل بالسوسيولسانيات والمهتم بالانثروبولوجيا والسيكولسانيات والفلسفة، ويعنى به المنهمك في تحليل الخطاب والباحث في نظريات النص. . . وداخل كل مبحث نجد آراء وفرقاً وشيعاً، واختلافات متقاربة أحياناً ومتعارضة احياناً عديدة.

2.1 ـ لا غرو في ذلك، فالتناص، شأنه في ذلك شأن مختلف المفاهيم الجنسية مثل الخطاب، والنص،،، له من الشمول والعموم بحيث لا يعدم وجوده في أيِّ نص كيفما كان تعريفنا لهذا «النص»، او المنطلق الذي ننطلق منه في تحديده، وسواء كان هذا النص أدبياً او غير ادبي. إنه سِمة متعالية عن الزمان والمكان، بل انه يرتبط بأيِّ كلام كيفما كان جنسه أو نوعه او نمطه. وعندما يذهب ل. جيني» إلى أنَّ التواصل مشروط بالتناص في قوله: «خارج التناص يَغْدُو العمل الأدبي ببساطة غير قابل للإدراك» [2] لا يجانب الصواب، ولا يتعدى تسجيل ما هو قائم وثابت بالقوة او بالفعل. وان كان الوصول الى تسجيل ما هو معطى في مجال البحث العلمي، دونه الكثير من التأمل وإعمال النظر.

إن التناص بحكم معناه العام الذي استعمل به في بدايات توظيفه مع باختين وكريستيفا، يتعلق بالصلات التي تربط نصّاً بآخر، وبالعلاقات او التفاعلات الحاصلة بين النصوص مباشرة او ضمناً، عن قصد أو غير قصد. وأي نص كيفما كان جنسه او نوعه لا يمكنه إلا أنْ يدخل في علاقات ما وعلى مستوى ما مع النصوص السابقة او المعاصرة له. لهذا السبب نذهب الى أنَّهُ سِمة متعالية عن النص، او الى أنَّ تَجَسُّده رهين بأيِّ تحقق نصي. وهذا هو المقصود الذي يرمي إليه «جيني»، وهو يربط التناص بالتواصل بوجه عام. فلو لم تتحقق مظاهر نصِّية موجودة في نصوص سابقة لما أمكننا التواصل، او إدراك ما تقدمه نصوص لاحقة تتجسَّد فيها المظاهر النصية السابقة نفسها، وان تعددت أشكالها واصنافها. ولهذا السبب ايضاً يمكننا الذهاب الى أن جزءاً أساسياً من «نَصِّية» النص تتجلى من خلال «التناص» كممارسة تبرز لنا عبرها «قدرة» الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب، وعلى «إنتاجه» لنصّ جديد.

و «قدرة» الكاتب على التفاعل مع نصوص غيره من الكتاب لا تتأتى إلاَّ بـ «امتلاء» خلفيته النصية بما تراكم قبله من تجارب نصية، و «قدرته» على «تحويل» تلك الخلفية

(2) l.Jenney: La stratégie de la forme in: poétique N 27/ 1976- P. 257.

الى تجربة جديدة قابلة لان تسهم في التراكم النصي القابل للتحويل والاستمرار بشكل دائم.

يظهَر لنا هذا بجلاء في حَالَيِ الاستمرار والتقطع على مستوى تطور النص: استمرار تجربة نصية او القطيعة معها. إن الذي يختلف في الحالين هو نوعية ممارسة التناص او التفاعل النصّي. وهكذا نلاحظ ان استمرار نوع أدبي ما يبرز في كون التناص أخذ بعداً سكونياً يتمثل في كون العلاقات النصية حافظت على البنيات الكبرى للنص، ومارست نوعاً معيناً من العلاقة مع النصوص السابقة، الشيء الذي يجعل قوانين التحول ساكنة وشبه ثابتة. وعلى العكس من ذلك نجد التناص في حال التقطع يأْخذ بُعداً حركياً ونقضياً للبنيات الكبرى للنص السابق، فيتأسس النص الجديد منْ خلال علاقة خاصة من التفاعل يأخذها النص اللاحق مع النص السابق.

نلاحظ، ان هذه العلاقات تتعدد وتختلف، ولكنها ابداً موجودة. وفي حال وجودها الدئم نكون نتحدث عن «التناص» كمظهر أساسي من مظاهر «نصية» النص. ولهذه الأسباب يصح عندنا ما نسلم به من خصوصية أو شمولية يتسم بهما «التناص»، ويطبعانه بالطابع الذي اومأنا إليه اعلاه، ونحن نتحدث عن علاقته بالاختصاصات والعلوم، وعن انفلاته الدّائم من أيِّ تحديد خاص، او خضوعه لمستوى دون غيره من مستويات التحليل.

3.1 ـ ان المصطلح الذي استعمل في البداية لرصد مختلف العلاقات بين النصوص هو «التناص» الذي نستعمله مقابلاً لـ «Intertextualité» والآن، تم ضبط علاقات عدة تأخذها النصوص ببعضها، وأُعْطِي لكل منها مصطلحٌ خاص ودالّ على خصوصيتها. ولمَّا كانت تسمية الأشياء لاحقة، فان البحث العلمي وهو يكتشف الموجودات يقدم لها اسماء جديدة. وهذا لا يعني ان العديد من الظواهر النصية حديثة الظهور، او انها لم تكن تمارس سابقاً. فنحن ـ اليوم ـ يمكن ان نبحث بواسطة أدوات ومصطلحات جديدة في ظواهر موجودة في نصوص قديمة. وهكذا فالتناص مثلاً كممارسة موجود في أيِّ نص قديم أوْ حديث، وُجِدَ أَمس او سيوجد غَداً. لكنْ معرفتنا الجديدة به متطورة عن المعرفة السابقة، وَسَتَتَطَوَّر المعرفة به غداً أكثر من اليوم.

4.1 ـ في هذا النطاق، ونحن نسعى الى معالجة علاقة النص الروائي بالتراث السردي العربي، نحاول هنا في هذه المقدمة تقديم تصور عام عن كيفية رصد العرب القدامى لظاهرة العلاقات بين النصوص لأنها ستمكننا من تشكيل فكرة عامة عن لماذا

اهْتَمَّ العرب بعلاقات النصوص ببعضها، وكيفية تقعيدهم لأوجُه العلاقات وغاياتها، لسببين اثنين:

1 ـ السبب الأول: لان كيفية فهم العرب النصية جزءٌ من اشكاليتنا العامة (العرب والتراث). ووقوفنا على هذا الجانب في الأدبيات القديمة يمكننا من ضبط كيفية الفهم ونوعية التصور الذي مورس قديماً في تحديد العلاقة بين النص السابق والنص اللاحق.

2: السبب الثاني: وله صلة بالأول، لانه يتيح لنا امكانية مقاربة العلاقة القائمة بين تصورنا القديم، وكيف نُمارسها الآن، ونحن نكتب رواية نقيمها على أساس العلاقة مع تراثنا، او ونحن نفكر في تراثنا من خلال نصوص تحليلية او نقدية.

وبعد تقديمنا لهذا التصور العامّ عند العرب القدامى، سننتقل الى عرض مركز لوجهة نظر جيرار جنيت حول ما يسميه بـ «المتعاليات النصية» كمنطلق نظريّ يمكّن القارىء من تكوين فكرة عن الطريقة التي نشتغل بها في تحليل النص الروائي العربي في علاقته بالتراث السردي ما دامت تتأطر ضمن المجال الخاص نفسه الذي نركز عليه هنا وهو ما نسميه بـ «التعلّق النصي»، وإن بشكل مختلف عما نجده عند جيرار جنيت.

وبانتهاء هذه المقدمة ذات الطبيعة النظرية، سننتقل الى تحليل المتن الذي حدّدناه في «تأطير»، بناء على القاعدة التي سنجسدها هنا، وبناء على الأسئلة التي صدرنا بها هذا البحث لنحاول الإجابة عنها في التحليل اولاً، وفي التركيب ثانيا.

2 ـ العلاقات النصية عند العرب القدامى:

أـ النص النموذج:

أ. 1.2 ـ لا نريد ونحن نحاول تناول آراء العرب القدامى حول علاقات النصوص ببعضها، ان نقول ان «التناص» موجود في تراثنا، وأن العرب سبقوا الغربيين إليه. فمثل هذا الكلام له فطاحله الذين يرددونه في كل محفل ومقام متباهين ومزدرين. كما أنّنا لا نبغي أن نستخلص نظرية جديدة حول «التفاعل النصي» بناء على تجديدنا لآراء القدماء وترهينها. إن همنا الأساس يكمن في سعينا الى البحث عن كيفية فهم العرب لعلاقات النصوص بعضها ببعض، وعن الخلفية التي تحكمت في التقعيد لها. وهذا البحث سيمكننا من وضع اليد على الذهنية التي ساهمت في طبع النص العربي بطوابع معينة، وحددت علاقة النص اللاحق بالنص السابق. كما ان هذا سيساعدنا على معاينة مدى استمرار تلك الذهنية في الوعي والممارسة في وقتنا الراهن لدى مبدعينا وباحثينا. ولا

شك في أننا سنجد العديد من الإشارات الدقيقة والهامة في تحديد علاقة النص اللاحق بالسابق، وسنعمل على الاستعانة بها في حديثنا عن علاقة الرواية بالتراث.

أ. 2.2 ـ في مختلف الكتب والمصنفات الخاصة بصناعة الأدب نجد التركيز ينصب على النص النموذج كما يتحقق لفظياً ونحوياً ودلالياً وتداولياً. تتعدد شواهد الإجادة والإصابة، وكلها دالة ـ رغم الاختلاف في التذوق والحكم ـ على أنَّ هناك نصاً او مواصفات نصية نموذجية. ويمكن للبحث ان يتعقب هذه النموذجية. والنص النموذج ـ تبعاً لأغلب هذه الكتب ـ متحقق في الماضي ورغم ان للمحدثين مَزَايَاهُمْ التي يشيد بها البعض، ويشهد لأحدهم في جوانب معينة بالاجادة او الابداع، فان الفضل يظل للسابق على اللاحق، حتى ولو تعلق الأمر بالانجازات التي يأتي بها محدث متجاوزاً ما تحقق لدى سابقيه. وبالمقابل نجد الكتب نفسها تعنى عناية خاصة بالجوانب التي تزِلُّ فيها قدم الشاعر او الناثر فيأتي بالضعيف او الركيك، وفي التركيز على جوانب القوة والضعف في الابداع يكون التوجه الى المبدع الراغب في الامساك بناصية صناعة الكلام، فيتم تنبيهه الى مواطن الجودة والرداءة ليكون شعره، في حال استفادته من الجوانب المذكورة، وفي حال سلامة سجيته وطبعه خالياً من شوائب التكلف او ما يخل بجمال الابداع كما هو محدد ومصنف. إن كتب البلاغة والنقد مُعَدَّة لهذه الغاية، وبطريقة معيارية تكشف عن حدود الابداع والابتذال لدى القدامى والمحدثين معاً، ولدى السابق واللاحق، كي تتاح للمبدع الممكن فرصة التعرف على مواطن الجودة في الكلام فيحتذيها، ومواطن الابتذال فيزيغ عنها ويتجنبها.

وإلى جانب هذه الكتب التي تزخر بالشواهد، نجد صناعة المختارات التي أنجزها شعراء مثل أبي تمام، او علماء بالشعر كالأصمعي والمفضل الضبي، تلعب الدور نفسه في جعل المبدع يتصل بشكل مباشر بالنص «النموذج» الذي عليه ان يَتَشَبَّع به، بل وأن يديم النظر فيه حتى تستقيم قناته وتكتمل عدته. إنَّ في الكتب البلاغية النقدية والبلاغية والمختارات الشعرية والنثرية تشكيلاً للخلفية النصية، وتوجيهاً لطبع المبدع، إذ بدون النص النموذج المحتذى لا يمكن للمبدع المحتذي ان يكتب على «المنوال» المعد سلفاً. وليس «المنوال» سوى «النموذج» القابل للاحتذاء.

أ. 3.2 ـ يقدم علماء صناعة الأدب ابواباً يحددون فيها «سر» الصناعة تحت ابواب مثل «ما يحتاج إليه الشاعر أو الناثر» او احدهما دون الآخر. وفي مثل هذه الأبواب يشددون على ما يمكن المبدع من ادواته وموادِّه الأساسية من جهة، وعلى الفترات التي عليه ان ينجز فيهاإبداعه، وطرائق ممارسته إياه، من جهة أخرى. ويمكننا تحديد ما يتعلق

بالأدوات والمواد والزمن والطرائق من خلال النقط التالية:

1 ـ على صعيد المادة والأداة: نقصد بالمادة ما يتعلق بما كانوا يسمونه المعنى، ولما كانت المعاني مطروحة في الطريق على حد تعبير الجاحظ المشهور فان المادة عامة، وتتصل بما يحتاج إليه المبدع أياً كان الجنس الأدبي الذي يكتُبُ فيه (شعر، سرد. . .) وما يهمنا ونحن نتحدث عن «العلاقات النصية» ان نركز عليه هنا، هو ان المبدع لكي ينتج «نصاً» عليه ان يمتليء بـ «نصوص» غيره بغض النظر عن جنسها ونوعها ونمطها، ويتزود بها. ويبرز ذلك في ضرورة اتساع حافظته لشعر فحول الشعراء ورسائل وخطب البلغاء، وان يتمثل القرآن الكريم ويحيط علماً بجوامع الكلم وأخبار العرب والفرس والهند وتواريخ الأمم والملوك وأمثال العرب وحكم الفصحاء والنبهاء. . .وكل ما يرتبط بعلوم العربية وغيرها من علوم عصره، كما أنّ عليه، على صعيد الأداة وهي خاصة، ان يحيط معرفة ودراية بعلوم الجنس الذي ينجز كلامه ضمنه فيستظهر شعر الفحول في مختلف انواعه وانماطه اذا كان يكتب شعراً، والأمر نفسه في مجال أجناس أخرى، ويلم بمختلف قواعد هذا الجنس بدءاً من العروض وانتهاءً بمختلف ابواب البديع.

ان اختلاف حافظة المبدع بمختلف ما ارتبط بالمادة (العامة) والأداة (الخاصة) معناه بكلمة موجزة ترسّخ «النص» السابق في ملكة المبدع. وينجم عن ذلك ان كل ما يمكن ان يكتبه لاحقاً لا بد من أن «تنتسخ» فيه عناصر من النص السابق. وإذْ يشترطون على المبدع «نسيان» ما امتلأ به من نصوص غيره، فليس لذلك من معنى غير «تخزين» و «طمس» معالم النص السابق حتى لا يبرز بشكل كبير في النص اللاحق. إنهم يشيرون بذلك الى أن يبقى النص السابق في «الخلفية» ويعمل عمله لا شعورياً وعفوياً، وإلاّ صِرْنا امام ظواهر معيبة مثل «المحاكاة» و «السرقة» وما شاكل هذا من الظواهر التي تنبهوا الى سلبيتها وألْمَحوا إلى دونيتها.

2 ـ على صعيد الزمن: إن فترة الابداع اولاها العرب القدامى اهمية خاصة، والمقصود بذلك الفترة التي يعالج فيها المبدع إنجاز نصه، جاء في صحيفة بشر بن المعتمر: «خذ من نفسك ساعة نشاطك وفراغ بالك، وإجابتها اياك، فان قليل تلك الساعة اكرم جوهراً، واشرف حسباً، ، ، » [3].

(3) الجاحظ (أبو عثمان عمرو): البيان والتبيين. تحقيق وشرح عبد السلام هارون. دار الفكر ـ بيروت ـ الطبعة الرابعة. ج.1. ص. 135.

وهناك العديد من الأمثلة التي تقدم لنا صوراً عن علاقة المبدع بزمن الإبداع، ويمكن التذكير هنا بما يُحكى عن الفرزدق وابي تمام. . .[4] فيما يتعلق بما نحن بصدده، نعاين بجلاء أنَّ الفترة المواتية للإنجاز الإبداعي هي التي يشتغل فيها «النص النموذج» بِحُريَّة في النص قيد الإبداع، ويتم ذاك بشكل لا شعوري. أما في غيرها من الفترات حيث يكون الشعور مستيقظاً يكون للنص السابق حضوره الخاص فيشوِّش على النص اللاحق، فيأتي هذا الأخير غير متشرِّب لغيره من النصوص، ولكنه يعيد قَوْلَهَا. إنَّ لزمن الابداع اهميَّة خاصة في التفاعل النصي، وما «النسيان» المومأ إليه إلا دليل على البعد الزمني حيث يتلاشى النص السابق، وتنطمس معالمه فلا يبقى لها أثر ظاهريّ. ونجد الشيء نفسه في زمن الكتابة، إذ كلما كانت التجربة قد اختمرت بالشكل الكافي، كلما كان عمل النص السابق مضمَراً وباهت البروز. وبعد انتهاء المبدع من إنجاز نصه عليه ألاَّ يعود إلا بعد فترة من الزمن يتعهده بالتنقيح والتنخيل بعد أن تكون اللحظة الإبداعية قد زال مفعولها، وبذلك يكون بإمكان المبدع النظر في إبداعه نظرة جديدة تمكِّنه من معالجته بصورة مغايرة عن الزمن الأول.

3 ـ **على صعيد طريقة الممارسة**: لا نريد في هَذه النقطة الوقوف عند مختلف الإشارات الدالة على صناعة الأدب من قواعد جزئية تتعلق باللفظ والمعنى وتركيب الكلام ونظمه ليكون فصيحاً او بليغاً او جيِّداً. . . ولكننا كما عَمِلْنَا في النقطتين الآنفتين نشدِّد على ما له علاقة بـ«التفاعل النصي»، رغم ما له من علاقات بعناصر أخرى بسبب التداخل الحاصل بين مختلف مكونات النص الأدبي. ما نبغي الحديث عنه في هذه النقطة يتصل بتوجيه المبدع الى كيفية توظيفه لنصوص غيره من المبدعين السابقين او المعاصرين. إن كيفية توظيف النص السابق، وطريقة ممارسته في نص لاحق تجعلنا نُعاين كون العرب القدامى كانوا ينظرون الى الاقتباس والتضمين والاستشهاد نظرة إيجابية وضرورية ايضاً. وهذا ما رأينا خلفيته موجودة في النقطة الأولى حول المادة والأداة، بل ان السرقة نفسها نظر إليها نظرة خاصة ودقيقة مع الجرجاني الدي يكتب:[5] «. . . فأما الاتفاق في عموم الغرض فيما لا يكون الاشتراك فيه داخلاً في الأخذ والسرقة والاستمداد والاستعانة، لا ترى من به حسّ يدَّعي ذلك الحكم بأنه لا يدخل في باب الأخذ. وإنما

---

(4) يتحدث ابن رشيق نقلاً عن ابن قتيبة عن أوقات صنعة الشعر، وعما يكابده شعراء مثل «أبي تمام وجرير والفرزدق» انظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده. دار الجيل ط ع.ج.1 ص 208 وما يليها.

(5) الجرجاني (عبد القاهر): أسرار البلاغة. تحقيق: ه. ريتر. دار المسيرة. بيروت ط 1983/3 ص. 313.

يقع الغلط من بعض من لا يحسن التحصيل ولا ينعم التأمل فيما يؤدي الى ذلك. . .»

في قولة الجرجاني هاته نعاين بوضوح أنّ ما يسمّى عادة بالسرقة ينظر إليها باعتبارها ضرورة بناء على اساس ان النص اللاحق لا يمكن أن يتأسس إلا على علاقة ما يقيمها مع النص السابق. وفي هذا النطاق يقول القلقشندي بصدد المثل تحت العنوان: «في كيفية استعمال الأمثال في الكتابة ما يلي: [6]: «فإذا أكثر صاحب هذه الصناعة من حفظ الأمثال. . . انقادت إليه معانيها، وسيقت إليه ألفاظها، في وقت الاحتياج إلى نظائرها من الوقائع والأحوال، فأودعها في مكانها، واستشهد بها في موضعها، والطريق في استعمالها في النثر كما في حل الأشعار واستعمالها، إلاّ أن الأمثال لا يجوز تبديل ألفاظها، ولا تغيير أوضاعها لأنها بذلك عرفت واشتهرت. . .»

يتضح من هذا النص الدال، أن توظيف نصوص أخرى في نص الكاتب من الأمور الجارية التي أولاها القدماء عناية خاصة كما أنهم لم يعتبروها من النقائص التي تلحق بالنص من جراء استعماله اياها وتعالقه مع نصوص غيره. فما الاقتباس والتضمين وما شاكلهما غير أشكال لتوظيف النصوص السابقة، ولو أردنا الوقوف عند مختلف تجليات استعمال النصوص وتضمينها لكان ذلك تحريفاً لدراستنا عن مَجْراها الى آخر ما يزال يتطلب من الدارسين والباحثين العناية به والدأب على تناوله.

من خلال النقط الثلاث المتحدث عنها يبرز لنا بوضوح ان عملية «التفاعل النصي» من الأمور «الضرورية» في الإنتاج النصي، إذ لا يمكن لنصّ أن يتأسس كيفما كان جنسه او نوعه او نمطه ـ إلا على قاعدة «التفاعل» مع غيره من النصوص. وفي هذا الاطلاق دليل على أن التفاعل النصي مكوّن من المكونات الأساسية لأي نص، غير أن ما يدفع في اتجاه التشكيك في هذا المكوّن ليس كامناً في وجوده او طبيعته، فهذا اصل. ولكن دعوى ذلك تجد مبرِّرها في طريقة ممارسته لانها فرع. فوجود التفاعل النصي من أصول النص وثوابته، لكن طريقة توظيفه خاصية ابداعية فرعية ومتحوّلة لأنها تتغير بتغير العصور و«قدرات» المبدعين على الخلق والابداع والتجاوز ضمن بنيات نصية سابقة، لذلك فالنص السابق بقدر ما يكون عائقاً أمام «القدرة الضعيفة» عند المبدع الذي يعيد انتاج المقول، يكون مَدعَاةً للإبداع والتجاوز عند المبدع ذي «القدرة الهائلة» على قول أبدع مما قيل. وتاريخ الإبداع العربي يَمُدُّنا بنماذج ثَرَّة وغنية بِخُصُوص هذين الوجهين،

(6) القلشندي: (أحمد بن علي): صبح الأعشى في صناعة الإنشاء: تحقيق محمد حسين شمس الدين. دار الكتب العلمية. بيروت. 1987 ج. 1 ص 353.

وهناك فرق شاسع بين الشاعر «الميدانيّ» الذي يقع حافره على حوافر غيره، والمتنبي وابي تمام في هذا المجال.

أ. 4.2 ـ في تمييزنا بين طبيعة التفاعل النصي وطريقة ممارسته نشدِّد على ما هو مشترك، وما هو مختلف، وما هو اصل، وما هو فرع، وأخيراً ما هو ثابت وما هو متحول. ولما كان الأصل المشترك الثابت مكوّناً جوهرياً في النص الأدبي فان الفرع المختلف المتحول مكون عَرَضِيّ بواسِطتِه نقيس درجة «نصية» النص و «ابداعيته»، ولعل الفرق بين المبدعين والاختلاف بينهم يكمن في طرائق ممارسة انتاج هذه النصية، او في كيفية تجسيدها بناء على نوع من انواع العلاقة التي يقيمها النص اللاحق بالنَّصِّ السابق، وهذا ما سنحاول معالجته الآن من خلال رصد أوجه العلاقات بين النصوص التي وقف عندها العرب القدامى.

ب ـ انواع التفاعل النصي عند العرب القدامى:

ب. 5.2 ـ بهدف السيطرة على موضوع متشعِّب وكثير الجزئيات والتفاصيل، يمكن بدءاً ان نتحدث عن صنفين أساسيين من اصناف التفاعل النصي، هذان الصنفان يختلفان ويأتلفان، يجتمعان ويفترقان في الآن ذاته، ومن خلال الارتكاز على ما تقدمه لنا الأدبيات العربية الكلاسيكية يمكن أن نميِّز بينها على النحو التالي:

1 ـ الصنف الأول: التفاعل النصي الخاص: ويبدو حين يقيم نص علاقة مع نص آخر محدد. وتبرز هذه العلاقة بينهما على صعيد الجنس والنوع والنمط معاً، وهذه العلاقة قد تظهر من خلال البيت الواحد او القصيدة برمتها. ويمكن التمثيل لذلك من خلال قصيدة شاعر في المدح يسير على نهج نص شعريّ سابق في اعتماد مواصفات خاصة بالممدوح، وطريقة واحدة في التعبير. قد تتوحد الأوزان والقوافي، وقد تختلف، وهذا الصنف الخاص له علاقة وطيدة بما يمكن ان نعاينه في ان هناك نصاً شعرياً في نوع محدد صار «نموذجاً»، وكل النصوص في النوع نفسه تأتي بمثابة رجع لصداه. ويمكن للباحث في تاريخ نوع معين أن يبحث عن «بنية نصية» مجرَّدة تَجِدُ تجسيداتها في كل النصوص التي سارت على منواله وعلى مدى حقب عديدة. ونجد تمثيلات لهذا الصنف فيما كان يسميه القدماء النص «السابق»، او النص «الفحل».. ولعل في الفحولة التي ترتبط عادة بالنصوص الأولى ما يدل على ان النصوص «اللاحقة» تناسلت مما فتقه الفحل وولده، وسارت على منواله. ولعل فيما يتعلق ب «الأوائل» في نطاق الابداع الأدبي ما يقدم لنا امثلة على ذلك.

2 ـ الصنف الثاني: التفاعل النصي العام: ويبرز فيما يقيمه نص ما من «علاقات» مع نصوص عديدة مع ما بينها من اختلاف على صعيد الجنس والنوع والنمط. كأن نأخذ قصيدة شعرية فنجد الشاعر يوظف فيها مختلف مكوِّناته الأدبية والثقافية وتتجلى في صور شعرية تَفَاعَلَ فيها مع شعراء سابقين وفي أمثالٍ أو أحاديث او آيات ضمَّنها او اقتبسها... الخ مستعملاً ما «نقله» عن غيره للدلالة على المعنى نفسه، او معطياً اياه دلالات جديدة، او مناقضة تماماً...

أَسْمَيْنا هذا الصنف الثاني بالعامّ، لأننا لا ننظر إليه من حيث الجنس او النوع او النمط، ولكننا ننظر فيه من جهات عدة، ومستويات متعددة.

ان بين الصنفين في خصوصيتهما وعموميتهما تداخلات وتحققات عدة. وأساس التمييز هو جهة النظر التي نعاين من خلالها صنف التفاعل النصي ومرماه في الدراسة والتحليل، وإلا فإن التفاعل النصي واحد وإن تعددت تجلياته ووجوهه وتفريعاته. كما ان بين هذين الصنفين الكبيرين يمكن ان توجد اصناف عديدة يتداخل فيها النص الواحد، في بيت او مقطع، او في نوع او نمط مع نص آخر في بيت آخر او مقطع محدد، او يتداخل مع نصوص أخرى عديدة في جوانب أخرى، وعلى مستويات عدة. إن الصنفين معاً، كما نعاين يختزلان علاقات عديدة ومختلفة، فقد يظهر في نص ما أثرٌ لنصٍ محدد او آثار نصوص عديدة وغير محددة وغير مشتركة جنساً ونوعاً ونمطاً.

ب. 6.2 ـ وبحسب الصنفين معاً يمكن أن نحدد العلاقة بين النصوص من جهة التفاعل النصي بالنسبة للأدبيات العربية الكلاسيكية. في هذا المضمار نجد العرب يقومون بمعاينة مختلف أوجه العلاقات بين النصوص، وتبعاً لذلك حاولوا إبراز مختلف أشكالها واصنافها، واعطوا لكل منها مصطلحاً خاصاً، كما انهم في تقييمهم لها ميزوا ضمنها بين المرغوب فيه، او المستحسَن والمرفوض او المستهجَن. وكثرت اصطلاحاتهم في هذا المجال، وتفنَّنوا في توليدها وتعدادها، وتجزأت على ما بين بعضها من علاقات وطيدة او فروقات دقيقة جداً او بسيطة. لكن هذه الاستعمالات الكثيرة لم تُؤَطَّر ضمن إطار خاص يَنْظُمُها ويُمكِّن من ملامستها في كليتها، ويقدمها لنا في إطار كلي تجريدي. وعذرهم في ذلك انهم كانوا ينطلقون في رصدهم للعلاقات بين النصوص، ليس من تصوّر نظري ملموس ومحدد، وإنما كان أساس بحثهم ورصدهم للعلاقات بين النصوص يرتهن الى غايات تقويمية وتقييمية خاصة، فكانوا يعاينون نوع «التفاعل النصي» القائم فيوجدون له مصطلحاً خاصاً يختلف عن غيره، فكانت نتيجة أعمالهم ـ مع ما فيها من جهد كبير ودقيق

في التقصّي قاصرة عن الشمول والتجريد. وهذا العمل ما يزال ينتظر من يضطلع به لتقويم وجهة نظرنا حول تراثنا النقدي وتطوير ممارستنا النقدية بناء على قراءة إنتاجية لا تكرارية او اجترارية.

ب. 7.2 ـ إنَّ من العوامل التي جعلت الأدبيات العربية تطبع بالصورة التي تحدثنا عنها، نجدها في كون العرب أوْلَوا العناية الكبرى للصنف الخاص من التفاعل النصي، ويعود السبب في ذلك الى أنَّ تحليلاتهم كانت جزئية للنصوص وليست كلية، فالعلاقة بين النصوص لم يكن ينظر إليها من خلال النص في كليته. كان البحث عن «الشاهد» أساسياً في نمط تفكيرهم، وهذا ما جعل نظرتهم تجزيئية وخاصة جداً، لذلك كان همّ الباحث في البيت الشعري الذي يستوقفه ان يجد له «نظيراً» في خلفيته الأدبية والنقدية فيجد له علاقة بسابقه ويحدد نوع العلاقة، ويوجد لها مصطلحاً. يبرز لنا هذا بجلاء في حديثهم عن النص المحلَّل (المتفاعل مع غيره من النصوص) من خلال هذه الصيغة:

ـ «قال الشاعر...

ـ ومنه قول الشاعر...»

فالأول قال، ويعني ذلك أبدع معنى أو لفظا، وجاء الشاعر الثاني لـ «يقول» مثل قوله او على غراره. وفي قوله على غراره قد تظهر طرائق عديدة هي التي وقف عندها القدماء وأعطوها أسماء عديدة، يحصرها أسامة ابن منقذ على منوال ابن وكيع التنيسي في عشر محمودة يقول ابن منقذ:

«ومن السرقات المحمودة والمذمومة قال ابن وكيع التنيسي: السرقات المحمودة عشر...»[7].

لكن أسامة يُعَدِّدُ لنا عشرين طريقة في تفاعل السابق مع اللاحق تندرج جميعها في إطار السرقات. لكن السرقات ليست سوى الإسم الذي يجمع بعض أنواع التفاعل النصي. ولما كانت السرقات محمودة ومذمومة تبين لنا كون هذا الاصطلاح ليس دقيقاً في رصد هذه الظاهرة النصية، الشيء الذي انعكس على طريقة معالجتها، فكانت جزئية وتجزيئية كما أوْمأنا إلى ذلك. يبدأ أسامة بتعيين نوع العلاقة القائمة بين النص السابق واللاحق من خلال مصطلح محدد، ثم يأتي بشواهد من قول الشاعر «الأول» ويردفه بقول

(7) أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر. مطبعة البابي الحلبي وأولاده.
القاهرة: 1960 ـ ص 183.

الشاعر «الثاني» على هذا النحو:

«باب نقل الرذل الى الجزل:

وهو مثل قول ابي العتاهية:

موت بعض الناس في الـ (م) أرض على بعض فتوح

أخذه ابو تمام في لفظ أجزل منه فقال:

وحسن منقلب تبدو بشاشته جاءت عوارفه من سوء منقلب

ومنه قول بشار:

يا طفلة السن يا صغيرتها أصبحت إحدى المصائب الكبر

أخذه غيره. . . » ص: 187

ان تعابير مثل: اخذه، نقله، ومنه، عكسه، تناوله، ومثل ذلك، استخرج منه، حذاه، كشفه، تبعه، ضمنه، عقده، حله، نثره، ، ، دالة بشكل كبير على الطرائق العديدة التي يمارس بها التفاعل النصي بين النص السابق واللاحق، سواء كان هذا النص شعراً او نثراً، ومن خلال مختلف الأمثلة التي يقدمها لنا الذين عنوا بالظاهرة تحت عنوان «السرقات» في كتب النقد والبلاغة مثل الجرجاني وابن رشيق وابن الأثير، ، ، نجد أنفسنا امام الملاحظات التالية:

1 ـ إنَّ المعالجة كانت جزئية، وفي الوقت نفسه كانت دقيقة في معاينة مختلف الطرائق الموظفة لرصد التفاعل النصي.

2 ـ إن جزئية المعالجة جعلت القدماء ينظرون إليه من زاوية بلاغية محضة: مواطن الإجادة والرداءة في النص اللاحق في علاقته بالسابق، مع الانحياز الى أنَّ «الفضل» يظل للسابق.

3 ـ إن التسميات الكثيرة وليدة الملاحظتين الجزئية والبلاغية ويمكن اختزال هذه المصطلحات العديدة إلى مصطلحات محددة ومركزة.

ورغم كثرة الدراسات التي انجزت حول «التناصّ» في التراث النقدي والبلاغي العربي من قبل دارسين معاصرين، فانها ظلت قاصرة عن الإحاطة بعموم الظاهرة في تراثنا البلاغي، وتقديمها بشكل علمي دقيق، وأشرنا في البداية الى أن ليس همنا ـ هنا ـ الاضطلاع بهذا الأمر، لان هدفنا الأساس هو الإشارة إلى خصوصية هذا المبحث والى تقديم تصور عام عن كيفية معالجة القدماء له، وإذ أشير ـ هنا ـ الى خصوبة هذا الجانب

أَوَدُّ إثارة الانتباه الى أن البحث في ظاهرة التفاعل النصي في تراثنا يُمْكِنُها ان تساعدنا على معالجة دقيقة لفهم العرب للظاهرة النصية في مختلف جوانبها، وان هذا يتطلب منا أبحاثاً كثيرة ومتأنية. وقبل الانتقال الى كيفية معالجة جيرار جنيت لظاهرة التفاعل النصي أودّ تقديم الخلاصات التالية بما يساعدنا على تأطير وجهة نظر هذا الأخير، وإبراز ملامح تصورنا في ضوء ما سنمارس به تحليلنا للرواية العربية في علاقتها بالتراث السردي العربي.

ب. 8.2 ـ لقد اهتمَّ العرب القدامى بالتفاعل النصي تحت تسميات عديدة، وانتبهوا الى ضرورته، كما انهم رصدوا طرائق ممارسته وما يشوبها من شوائب. وواضح من خلال هذا الاهتمام أنَّ الهمَّ الأساس يكمن في «تثبيت قيم نصية» دون الخروج عنها او الانفلات من دائرتها، لكن معالجته تمت من منظور بلاغي. وفي هذا المنظور كانت القاعدة العامة هي أن الإجادة مشتركة بين السابق واللاحق، لكن هذا الحكم وقع فيه الاختلاف بين المدافعين عن القديم، والمنافحين عن المحدث، فتم التوصُّل الى قاعدة إضافية نلمسها في مثل ذهابهم الى ان «الفضل» يظل للسابق. هذه هي الخلاصة الأساسية الأولى.

ب. 9.2 ـ كانت معالجة العرب للتفاعل النصي قاصرة. تمت بناء على الجزئية والتجزيء، واهتمت بما أسميناه بالتفاعل الخاص، ولم تهتم بالعامّ، فكانت ممارستهم في هذا المجال تنحو الى تعديد المدلولات، ورصد الجزئيات حول علاقات النصوص ولم تؤطر مختلف أوجه العلاقات في ضوابط محددة. وهذه الممارسة طالت مختلف تفكيرهم في الظواهر البلاغية التي اعتنوا بها، وعلينا الآن ان نفكِّر في تأطير تصوراتهم، واختزالها بهدف تدقيقها والإقلال من التسميات والاصطلاحات. إن نظم مختلف الأبواب واختصار اللوائح الطويلة في إطارات محدودة ومعدودة من مستلزمات الدرس المجدد للأبحاث البلاغية والنقدية القديمة لجعلها اكثر قرباً من الاستعمال الجاري، وأكثر وضوحاً على الصعيد النظري. هذه هي الخلاصة الأساسية الثانية التي يمكن استنتاجها أمام كثرة الأبواب والفصول المتعلقة بـ«التفاعل النصي»، بما فيها من تداخل وائتلاف واختلاف وتضارب: فالتضمين والاقتباس والاستشهاد والسرقات والمحاضرات [8]، بمختلف ما

(8) نجد في تعريف «المحاضرات» عند صاحب كشف الظنون، وفي محاضرات أبي علي اليوسي، ما يفيد صلة «المحاضرات» بالتفاعل النصي. يقول صاحب كتاب مفتاح السعادة عن المحاضرات: هو علم يحصل منه ملكة إيراد كلمة الغير، مناسب للمقام من جهة معانيه الوضعية، أو من جهة تركيبه الخاص. والغرض عنه تحصيل تلك الملكة...» انظر ابجد العلوم لصديق القنوجي دار الكتب العلمية منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ دمشق 1978 ج. 2 ص: 479

تحويه من أضرب محمودة ومذمومة شيء واحد يمكن أن يختزل ويبحث له عن أنواعه وأشكاله بطريقة تراعي المشترك والمختلف. وهذا هو السبيل الذي يمكّننا من ملامسة مختلف الأوجه التي رصدها العرب القدامى من جهة، ويتيح لنا إمكانية تطوير تصورهم بما تقدمه لنا النصوص الحديثة والنظريات الجديدة من جهة أخرى.

وبدون هذا التأطير والتنظيم، سنظل نتحدث عن «أسبقية» العرب في الحديث عن «التناص» بوهم وضلال وعجز في الوقت نفسه.

ب. 10.2 ـ بتمييزنا بين التفاعل النصي العام والخاص، يمكن أن نقوم باختزال مختلف ابواب العلاقات النصية عند العرب القدامى، وتقديمها بشكل يمكننا من تأطير مختلف تلك الآراء، وجعلها قادرة على أن تتطور رأساً في اتجاه الوصول الى تصور عام يستوعب مختلف أنواع التفاعل النصي كما مورست في الإبداع العربي قديماً، وكما تمارس الآن، وغَداً. وهذا التمييز هو ما أسعى الى توضيحه بعد التعرض الى وجهة نظر جيرار حول ما يبحث فيه تحت اسم «المتعاليات النصية».

3 ـ المتعاليات النصية عند ج. جنيت:

1.3 ـ كرس جيرار جنيت كتاباً بأكمله للبحث في المتعاليات النصية، وحاول من خلاله رصد مختلف أوجه التفاعل النصي وأنماطه، وان جعل همه الأساس يتركز على ما نسميه «بالتعلق النصي» (9).

إذا كان الباحث في كتابه السابق «معمار النص» (10) يبرز أن هدف البويطيقا هو دراسة «معمارية النص»، وفيه يسعى الى التمييز بين الأجناس الأدبية، فإنه في كتابه هذا يحول موضوع البويطيقا من البحث في معمارية النص إلى البحث في ما يسميه بالمتعاليات النصية، باعتبارها أعَمّ وأشمل، وحيث تصبح «معمارية النص» فقط نوعاً من أنواعها، أو نمطاً من أنماطها.

---

(9) 9-G Genette: Palimpsestes:ED Seuil-1983 P

(10) ترجم كتاب «معمار النص» إلى العربية تحت عنوان «مدخل الى جامع النص»: ترجمة: عبد الرحمن أيوب. دار توبقال. وترجمة (Architexte) بجامع النص لا توحي الى المعنى الذي يرمي إليه جنيت. ونرى أن «معمار النص» يضطلع بهذا لأننا نجد في «المعمارية» ما يجسد صورة «الجنس الأدبي» الذي يبرز لنا من خلال البناء الفضائي للنص، ولو من خلال النظرة الأولى. انظر:

G. Genette: Introduction à l'architexte in: Théorie des Genres Seuil/Points 1986

يحدد جيرار جنيت هذه الأنماط في خمسة وهي: **معمارية النص والتناص والميتانص والمُنَاصَّة و التعلق النصي**. تتداخل هذه الأنماط فيما بينها وتتعدد العلاقات التي تستوعبها وتجمعها، نجدُ مثلاً معمارية النص تتشكل دائماً عن طريق المحاكاة: «فرجيل يحاكي هوميروس»، وينتج نصاً على غراره على صعيد الجنس الأدبي. وهذه المحاكاة علاوة على بروزها على صعيد الجنس تبرز على صعيد النمط الثاني «التعلق النصي»، حيث يَغْدُو نَصُّ هوميروس «سابقاً»، ونص فرجيل «لاحقاً»، والعلاقة التي تربط بينهما علاقة «تعلق». ونجد التداخل بين معمارية النص والمُناصّ تتحقق عَبْرَ كون الإعلان عن «جنس» النص يظهر من خلال المُناصّ (العنوان) حيث يأخذ العنوان (الإنياذة) بُعداً ملحمياً يومىء الى «الإلياذة». كما ان المُنَاص يتحول الى «ميتانص» حيث يأخذ من خلال المقدمة طابعاً تعليقياً. وفي نطاق توضيحه، ايضاً، لعلاقات الأنماط الخمسة وتداخل بعضها ببعض، يبين أن «التعلق النصي» يتجسد من خلال «الميتانص» او «التناص» حيث تكون له طبيعة التعليق، او حين يأخذ بعد المحاكاة التنكرية، او النقد: ففرجيل يحاكي هوميروس بشكل تنكُّري، وبطريقته الخاصة يقوم بنقد عمليّ للإلياذة من خلال الإنياذة. ويخلص الى أن الترابط بين مختلف هذه الأنماط تجسيد لمظاهر «نصية» النص باعتبارها تمثل طبقات متشابكة ومتداخلة في النص، وينحي معمارية النص من هذه الخاصية مؤكداً انها ليست طبقة نصية، ما دامت ترتبط بجنس النص، وتتداخل مع مختلف الطبقات الأخرى لتجعلنا أمام ظاهرة ان أيَّ نص كيفما كان جنسه يتعلق بغيره من النصوص بشكل ضمني أو صريح...

2.3 ـ ان التمييز بين الأنماط الخمسة هو الذي مكَّن جنيت من تطوير «نظرية التناص» وتوسيع أنماطها بتمييز بعضها عن بعض، وإبراز نقط تقاطعها وتداخلها. وهذا هو ما دفعه الى استعمال مفهوم أوسع وأشمل من «التناص» وهو «المتعاليات النصية» لأنه يفتح أمامه إمكانيات واسعة للبحث في مختلف أنماط التعالي النصي. وإذا كان الباحث قد أفرد للنمط الأول«معمارية النص» كتاباً خاصاً، قدم فيه معالجة دقيقة وجديدة لمسألة الأجناس الأدبية، فإنه خصص كتابه الذي نحن بصدد الحديث عنه للنمط الثاني «التعلق النصي». وفي 1988 أصدر كتاباً خاصاً كرَّسه للبحث في النمط الثالث (المُناصة)، وجعله يحمل عنوان «عتبات» [11]. إنها مسيرة متميِّزة في مجال دراسة علاقات النصوص وبحث أشكالها وأنماطها.

ومن منطلق اشتغالنا السرديّ، فإننا نعمل على الاستفادة من أهم إنجاز السرديات وعطاءاتها من قبل المساهمين في بلورتها وتطويرها.

---

(11) G Genette: Seuils 1987

3.3 ـ يعرِّف جيرار جنيت «التعلق النصي» (HYPERTEXTUALITE) بأنه يوجد حيثما يتم تحويل نص سابق الى نص لاحق بشكل كبير وبطريقة مباشرة (ص 16). ويبيّن كونه سيعنى أساساً بثلاثة أنواع منها هي:

1 ـ المحاكاة الساخرة: (PARODIE).

2 ـ التحريف: (TRAVESTISSEMENT).

3 ـ المعارضة: (PASTISCHE).

إنَّ المحاكاة الساخرة مفهوم غامض في الأصل، كما يبدو ذلك في بويطيقا أرسطو. فإذا كان الشعر كما يحدِّده هذا الأخير «تمثيلًا» للأفعال البشرية بواسطة الأوزان، فإنه ينقسم بحكم العلاقة التي يقيمها مع الأبعاد الأخلاقية والاجتماعية إلى سامٍ ومُنْحَطّ. ولما كانت طبيعة التمثيل تزدوج الى السرد والدراما، فاننا، نجد أنفسنا، في نطاق العلاقة بين النّوعين وبعديهما أمام تقسيم رباعي يتحدَّد السامي ـ حسب هذا التقسيم ـ على مستوى الدراما من خلال «التراجيديا» وعلى مستوى السرد من خلال «الملحمة». أما المنحطّ فيبرز على مستوى الدراما من خلال «الكوميديا»، بينما تتجلى «المحاكاة الساخرة» من خلال السرد على هذا النحو:

النوع / النمط	الدراما	السرد
السّامي	التراجيديا	الملحمة
المنحط	الكوميديا	المحاكاة الساخرة

إن المحاكاة الساخرة أو (الباروديا) تدخل ضمن السرد المنحط، وتعني في الأصل «الغناء على هامش الجوقة»، أو «معها، وبصوت مختلف». غير أن التقليد الكتابي لم يهتمّ، ولم يحتفظ بهذا النوع الذي يعني إنشاد كلام ما مع تحريفات لإعطاء معنى مختلف... ويحصر جنيت أشكال المحاكاة الساخرة في ثلاثة تتعلق بالنص وأسلوبه ومضمونه.

في الشكل الأول يتم تحويل نص سامٍ الى موضوع مُنحطّ، وذلك بتحويل النص عن موضوعه البطولي مع إحداث تغييرات جوهرية. وفي الشكل الثاني يحرّف السامي بواسطة أسلوب منحط مع الاحتفاظ بالموضوع كما هو. أما الشكل الثالث فيتجسد من خلال توظيف الأسلوب السامي لمعالجة موضوع منحط ولا بطولي، حيث يستقي المحاكي الساخر الأسلوب السامي ليصوغ به نَصّاً ذا مَوْضوع مختلف. إن هذه الأشكال الثلاثة التي تتوزع إليها المحاكاة

الساخرة جعلت البويطيقا تهملها لأنها تبعدها عن الانتماء الى الأنواع السامية، بسبب طبيعتها التي تستمدها من العلاقة التي تأخذها مع نصوص سامية بالأساس. وهذا ما جعل البلاغة تهتمّ بها لما تقدمه من إمكانيات تمثيلية لأغراض أو أساليب خاصة تتفرّد بها. يبرز هذا في كون المحاكاة الساخرة لم تمارس إلاّ على نصوص قصيرة تقوم بعزلها عن سياقها، أو على أقوال مأثورة أو أمثال مشهورة تسعى الى محاكاتها بشكل ساخر. وهذه الطريقة في استثمار النصوص السابقة هو ما دفع البلاغة الى العناية بها باعتبارها تقدم صياغات بلاغية جديدة، وصوراً ومحسنات بديعية مبتكرة.

يتتبع الباحث تصورات الدارسين وتحديداتهم للمحاكاة الساخرة في الأدبيّات البلاغية الكلاسيكية والأنماط التي قسموها اليها لينتهي الى وجهة نظر القس ساليي(L'ABBE SALLIER) الذي يميِّز بين خمسة أنماط للمحاكاة الساخرة هي:

1 ـ تحويل كلمة واحدة في بيت واحد.

2 ـ تحويل حرف واحد في كلمة واحدة.

3 ـ تحويل استشهاد عن معناه الذي وضع له بدون تغيير.

4 ـ تأليف عمل بكامله وجزء هامّ منه، مع تحويله الى موضوع آخر وبمعنى آخر مع تحويل يطرأ على مستوى الأسلوب. وفي مختلف هذه الأنماط الأربعة نحن أمام تحويل دلالي محض لحرف أو كلمة أو أكثر.

5 ـ إنجاز أبيات حسب ذوق وأسلوب بعض الكتاب غير المعتمدين. وهذا النّمط الأخير، يرى جنيت، أنه لا يدخل في المحاكاة السّاخرة، وذلك بانتمائه الى المعارضة الهجائية (المناقضة) التي تبرز في التقليد الأسلوبي ذي الوظيفة النقدية.

لكن إدماج المعارضة في المحاكاة الساخرة لم يدعمه العديد من الدارسين، وذلك لاعتبارها نوعين مختلفين. فـ «دولبيير» (DELEPIERRE) يوضح أنّ جوهر المحاكاة الساخرة هو التبديل الدائم للموضوع الجديد عما هو محاكى، كما أن الموضوعات الجادة تحوّل الى موضوعات هزلية، مع استعمال ـ جهد الإمكان ـ تعابير من المؤلف المحاكى بسخرية. أما «مارمونتيل» (MARMONTEL) فيتحدث عن تعويض موضوع أو حدث مبتذل أو سوقي لموضوع أو حدث بطولي. ويلحُّ دولبيير على هذا التعويض الذي يعتبره الشرط الأساس الذي بدونه لا يمكن الحديث عن المحاكاة الساخرة. وبه أيضاً تتميز عن «التحريف الهزلي» (TRAVESTISSEMENT BURLESQUE)، حيث لا تتحول الموضوعات أو الأحداث، لأن ما يتحول هو الأسلوب فقط.

بناء على ما سبق، يمكن أن نستنتج، يرى جنيت، أن:
ـ «التحريف الهزلي»: يتعلق بتحويل الأسلوب لا الموضوع.
ـ «المحاكاة الساخرة»: تحويل للموضوع لا للأسلوب.
وتبعاً لذلك، يتم التمييز بين هذه الأنواع على أساس:
1 ـ الاحتفاظ بالنص السامي وتحويله الى موضوع منحط (المحاكاة الساخرة المحضة).
2 ـ سلوك محاكاة أسلوبية لنص سام لتطبيقه على موضوع منحط (المعارضة البطولية ـ الهزلية) (ص 32).

4.3 ـ إنَّ الفروقات بسيطة جداً بين هذه الأنواع، ويبرز ذلك في كون المحاكاة الساخرة المحضة والمعارضة البطولية ـ الهزلية تتمتعان بقاسم مشترك (رغم الاختلاف بينهما في الممارسة النصية) يتجلى ذلك في إدخال موضوع منحط دون المساس بسموّ الأسلوب. وهذا ما يميزها عن «التحريف الهزلي».. وهكذا نلاحظ أن المحاكاة الساخرة والمعارضة البطولية ـ الهزلية تلتقيان في أسلوبهما السامي وموضوعهما المنحط، وبذلك تختلفان عن التحريف الهزلي الذي نجد موضوعه سامياً وأسلوبه منحطاً. وللتمييز بين هذه الأنواع جميعاً على صعيد الوظيفة نُعَايِنُ كون المحاكاة الساخرة والتحريف الهزلي والمعارضة الساخرة ذات وظيفة هجائية، وتختلف عنها المعارضة في كونها لا هجائية.

وفي معرض عمل جنيت على تحديد المحاكاة الساخرة وتمييزها عن غيرها من الأنواع القريبة منها يقترح مقاربة جديدة لتحديد الأنواع والعلاقات. ويستخلص أن هناك علاقتين أساسيتين تربط بين النص السابق والنص اللاحق هما: علاقة تحويل أو علاقة محاكاة. وضمنها تبرز أربعة أنواع بإدخال «المغالاة الهزلية» (CHARGE) بصفتها نوعاً أدبياً وفنياً. وبذلك تدخل المحاكاة الساخرة والتحريف في علاقة تحويل. بينما في علاقة المحاكاة نجد المعارضة والمغالاة الهزلية. وتظل تبعاً لهذا التقسيم الوظيفة كما هي، إذ تظل المحاكاة الساخرة والتحريف والمغالاة ذات وظيفة هجائية، بينما تحتفظ المعارضة بطابعها اللاهجائي.

وبصدد الحديث عن الوظيفة، يوضح الباحث مستنتجاً أنَّ التمييز الذي أجراه يأخذ طبيعتين: وظيفة محضة وشكلية. في الأولى يميز بين الطابع الهجائي واللاهجائي. وفي الثاني بين التحويل الدِّلاَلي كما تقدمه «المحاكاة الساخرة» والتحويل الأسلوبي في «التحريف»، داخل البعد الهجائي، وإن كان التحريف يبدو أكثر هجائية وعنفاً حيال النص السابق أو المتعلق به من المحاكاة الساخرة التي تظل تتعامل مع النص نفسه باعتباره «نموذجاً» أو «أعلى». وبوضع هذا التمييز في الاعتبار، ينتهي الى تعديل تفرضه

طبيعة الأنواع بناءً على ما تقتضيه الوظيفة والعلاقة على النحو التالي:

الوظيفة / العلاقة	لاهجائي	هجائي
تحويل	المحاكاة الساخرة	التحريف
محاكاة	المعارضة	المغالاة

لكنه بالانتهاء الى هذه النتيجة يلاحظ أن هذه الخطاطة غير مكتملة لأن التمييز الوظيفي لا يقف عند حد التعارض بين الهجائي واللاهجائي، وذلك لأن العديد من النصوص الأدبية التي اشتغل بها تتجاوز هذا الحد بتوظيفها «الجاد» (SERIEUX) واللعبي (LUDIQUE)، الشيء الذي يسمح له بالانتقال من «الوظيفة» (الجزئية) الى «النظام» (الكلي)، وذلك بإدخال، الى جانب الهجائي، اللعبي والجاد. وبذلك يصحح الخطاطة ويُعَدِّلُها ويجعلها أكثر اكتمالاً ودقة واستيعاباً. وأمام التقسيم الثلاثي للنظام (REGIME) : (لعبي ـ جاد ـ هجائي)، والعلاقة الثنائية (تحويل ـ محاكاة) يرى أن هناك إمكانيات أخرى للتقسيم الجزئي للنظام بناء على التداخلات التي يمكن أن تحصل بين مكـوّنـاتـه، والتي تبـرز «المفـارقـة» (IRONIE) التي تجمـع بين الهجـائي واللعبي «والمسـاجلة» (POLEMIQUE) الـتي يـلتقي فيـهـا الجـاد بـالـهجـائـي و «المفاكهة» (HUMOURISTIQUE) التي يتجاوز فيها الجاد باللعبي. وهذا التداخل يبرز من خلال الأشكال العديدة التي تأخذها النصوص فيما بينها وهي تتفاعل أو يتعلق بعضها ببعضٍ.

وبإدخال الجاد واللعبي يطرأ تعديل على الأنواع وعلاقاتها، وذلك يتجلى في إضافته نوعين جديدين هما «المواضعة» (TRANSPOSITION) و «الاختراع» (FORGERIE)، وبذلك يتم ملء خطاطته النهائية بمختلف أنواع التعلق النصي التي يحددها في ستة أنواع مع النصوص التي تمثّل أياً منها على هذا النحو:

النظام / العلاقة	لعبي	هجائي	جاد
تحويل	المحاكاة الساخرة Chapelain décoiffé	التحريف VIRGILE Travesti	المواضعة Dr. FAUSTUS
محاكاة	المعارضة LA Suite d'Homine	المغالاة Alamanière de...	الاختراع L'affaire le moine

ان هذه الأنواع تتداخل فيما بينها، وكذلك العلاقات، إذ أن أيَّ نص لاحق يمكنه أن «يحوّل» نصّاً سابِقاً، و«يحاكيه» أيضاً. كما أن بالإمكان إنجاز التحويل والمحاكاة في وقت واحد.

5.3 ـ من خلال هذا العمل نُعَايِنُ بجلاء أن جيرار جنيت سعى إلى إنجاز عمل البويطيقي لا البلاغي القديم، وهو يبحث في أنواع وعلاقات التعلق النصي. إنه حاول أن ينظم مختلف الأشكال والعلاقات العديدة التي يمكن أن تأخذها النصوص فيما بينها وهي تتفاعل أو يتعلق بعضها ببعض. وهذا العمل بما فيه من اختزال لكثرة المصطلحات والتسميات يسمح لنا بالنظر الى خطاطته باعتبارها عملاً متكاملاً ودقيقاً، وذلك ما حاول البرهنة عليه من خلال تحليله كلِ نوع على حدة مُبيِّناً مميزاته وتداخلاته مع غيره من الأنواع القريبة، وبذلك ساهم فعلاً في تدقيق وتجسيد تصوّر علمي حول نظرية التفاعل النصي أو ما يسميه بـ«المتعاليات النصية» متجاوزاً بذلك المعطيات النظرية الأولية حول المفهوم «التناص» ونفس العمل قام به وهو يبحث في عتبات النص.

4 ـ حول التفاعل النصي والتعلق النصي:

1.4 ـ في تصور جنيت للمتعاليات النصية وجدناه يميز بين الأشكال التالية: 1 ـ معمارية النص. 2 ـ المناصة. 3 ـ التناص. 4 ـ الميتانصية. 5 ـ التعلق النصي. هذه الأشكال أو الأنماط تتداخل فيما بينها وتتقاطع لا مشاحة في ذلك. كما أنها تمارس بطرائق عدة. لكننا عندما ننظر فيها نظرة الدارس المتفحّص نجدها تختلف من حيث طبيعتها وماهيتها. فمعمارية النص والتعلق النصي لهما طبيعة كلية. استشعر جنيت ذلك في حديثه عن «معمارية النص» عندما اعتبرها مختلفة عن باقي الأنماط. ونجد الشيء نفسه في التعلق النصي حيث تَتِمُّ العلاقة بين نصين محددين. وهذه العلاقة كلية لأنها يمكن أن تستوعب باقي الأنماط. لكن جيرار جنيت بدل أن يجليها داخل التعلق النصي عمد الى التراث البلاغي الكلاسيكي الغربي فوجدها تتحدد من خلال المحاكاة الساخرة والمعارضة، فوظفها باعتبارها أنواعاً أو وظائف أو أنظمة معدلاً ومقوماً، على نحو ما استعرضنا ذلك. وبهذا العمل نجده ضمنياً يضع معمارية النص والتعلق النصي في موقع مختلف عن باقي الأنماط..

2.4 ـ إنَّ طبيعة النمطين المذكورين تبدو لنا واضحة عندما نتحدث عن باقي الأنماط ذات الطبيعة الجزئية. فالمُناص ـ بغض النظر عن العتبات النصية ـ لا يمكن أن يكون كلياً. إنه بنية نصية جزئية يتم توظيفها داخل النص بغض النظر عن سياقاتها الأصلية، ويمكن قول الشيء نفسه عن المُتَنَاصّ والميتانَصّ. إن حضورها جميعاً لا يتأتى إلا جزئياً. لذلك نجد هذه الأنماط

قابلة لأن تستوعب داخل النص «المتعلّق».

بهذا التمييز، نستحضر ما كنا قد أشرنا إليه سابقاً (5.2) ان التفاعل النصي نميز فيه قسمين من التفاعل: الأول خاص عندما يكون نص محدد «ا» يتعلق بنصّ محدد «ب»، الأول «لاحق» والثاني «سابق». والعلاقة التي تجمع بينهما هي علاقة «تعلق». لذلك فالنص اللاحق«مُتَعَلِّق» والنص السابق«متعلّق به». وإذ نستعمل معنى «التعلق» لوصف هذه العلاقة بين النصين، ننطلق في ذلك من الإيحاءات التي يحملها فعل «تَعَلَّقَ». فالنص اللاحق ينتقي ويختار النص السابق الذي يراه يستأهل أن يكون موضوعاً لـ «التعلق» لمواصفات خاصة مميزة. تماماً كما يختار المرء «الحسناء» من وسط الحسناوات لتكون موضوعاً لتعلّقه وهواه. وفي فترة من الفترات قد يكون النص «المتعلّق به» مشتركاً بين العديد من النصوص المتعلقة، وقد تتعدد المواطن المتعلق بها وتختلف باختلاف النصوص والعصور...

وفي حال «التعلق النصي» نجد النص اللاحق يوظف الأنماط الأخرى التي تبرز لنا من خلالها مواطن التعلق وأنواعه وطرائقه أيضاً. يحضر النص «المتعلق به» ليس فقط من خلال «اسمه» أو أحد نعوته، التي تظهر مثلاً في العنوان: «ليالي ألف ليلة» أو «تغريبة» صالح بن عامر الزوفري أو «ليون الافريقي» أو «ألف ليلة وليلتان»...

ولكنه علاوة على ذلك يحضر من خلال باقي أنواع التفاعل النصي مثل المناصة والتناص والميتانص، على شكل بنيات نصية مأخوذة من النص المتعلق به. وهذا ما دفعنا الى تمييز التعلق النصي عن غيره من أنواع التفاعل النصي. واعتباره ذا طبيعة كلية، بينما باقي الأنواع ذات طبيعة جزئية.

3.4 ـ نخلص من هذا التحديد الى اعتبار «التعلق النصي» نوعاً خاصاً من أنواع التفاعل النصي، وأن التفاعل عام وخاص. فالعام شامل ويتسع لمختلف أجناس النصوص وأنواعها وأنماطها، ويظهر من خلال هذه الأنواع: 1 ـ المُنَاصّ. 2 ـ الميتانص. 3 ـ المُتَنَاصّ. وهي جميعاً تعني:

- المُناص: بنية نصية متضمنة في النص كما هي.
- المتناص: بنية نصية محولة ومتداخلة مع بنية أخرى.
- الميتانص: بنية نصية يعلّق بواسطتها.

وأن التعلق النصي خاص، لأنه يتجسد من خلال العلاقة بين نصّين محددين، أولهما سابق والثاني لاحق. ويتحقق التفاعل هنا بمختلف أنواع التفاعل النصي العام وبحسب هيمنةأحد أنواع التفاعل النصي العامّ، نحدد علاقة النص المتعلّق بالنص المتعلّق به. ولما

كانت الأنواع ثلاثة فإن العلاقات لا تخرج عن ثلاث علاقات نقدمها على وجه التقريب على النحو التالي في ارتباطها بنوع التفاعل النص العام:

التفاعل النصي العام	التفاعل النصي الخاص
ـ المُناص	المحاكاة
ـ المتناص	التحويل
ـ الميتانص	المعارضة

ان النص المتعلق يسعى عن سبق اصدار، وقصد ـ عَبَّر عن ذلك الكاتب أوّلاً ـ في علاقته التي يقيمها مع النص المتعلق به، إلى محاكاة النص السابق والسير على منواله، ويظهر ذلك في اعتماده بنية نصية نموذجية وذات سلطةٍ عليا تتجسد من خلال حفاظه على نقاوته وصيغته الأولى في أحوال الاقتباس والتضمين والاستشهاد... وما شابه هذا من الأبواب التي ندخلها في «المُناص». أو إلى تحويله. وفي هذه الحالة تقل سلطة النص المتعلق به، إذ تسلب منه «نمطيته» التي يتشربها النص ويستوعبها مدمجاً إياها في بنيته الخاصة (التناص)، ويدخل فيه ما أسماه القدامى: **العكس و الاجتذاب و المخترع**،، والعلاقة الأخيرة هي المعارضة التي تبرز في حال استعمال البنية النصية المتعلق بها موضوعاً للسخرية أو النقد أو التعليق. وفي هذه الحالة يكون القصد هو معارضة النص المتعلق به وسلبه مختلف قيمه التي يتميز بها. يبرز هذا في ممارسة الميتانص، والذي ندخل فيه أبواباً من قبيل: **الإغارة والمسخ والنقل الى العكس**، وما شاكلها...

4.4 ـ هذا هو التصور الذي به سنشتغل على «التعلق النصي». وإذ نبحث في علاقة النصين السابق واللاحق، ننظر في ذلك من جهة طرائق الاشتغال على مادة الحكي والخطاب بوجه عام، وذلك بهدف معاينة طبيعة هذه العلاقة، ودورها في انتاج نص جديد، أو إعادة النص السابق. ذلك أن للتعلق النصي وظيفة، أو وظائف تتغير بتغير الذوق الفني، أو الخلفيات النصية بما تحتوي عليه من أبعاد مختلفة جمالية وفكرية وإيديولوجية. فإذا كانت «المحاكاة» ترمي الى تثبيت القيم النصية واستعادتها بهدف إدامتها، فإن «التحويل» تنويع على القيم نفسها لكنه يظل غير قادر على العمل على تغييرها، وذلك ما نجده في «المعارضة». ولعل البحث، في التعلق النصي من زاوية تاريخ الأدب أو النص بوجه عام يمكِّننا من تلمس تحقيب جديد للإنتاج الأدبي من خلال «تلقي» النص السابق، والإنتاج الذي يتحقق على أساس «المتعلق به» محاكاة أو تحويلاً أو معارضة.

5.4 ـ بقيت نقطة أخيرة نود الحديث عنها قبل الانتقال الى التحليل وهي تتصل بـ «الجنس الأدبي». إن نظرية التفاعل النصي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بنظرية الأجناس ذلك أن أي نص كيفما كان نوعه هو «نتاج مركب موجود سلفاً، وأنَّ أي نص هو «تحويل» لهذا المركب» [12]. وفي حديث جنيت عن الأنواع ضمن المتعاليات النصية ما يؤكد هذا المنحى. وحين نجعل همّنا في هذا البحث ملامسة «الجنس» الأدبي، فذلك يبرز من جهة التفاعل النصي كعلاقة نصية بين «الرواية» كنوع سردي وأنواع سردية عربية قديمة تعلقت بها النصوص المدروسة. لذلك تتلخص طريقة عملنا في النظر الى الرواية العربية المعاصرة وكيف تتفاعل من خلال «التعلق» مع أنواع قديمة. وخصوصية الرواية تبرز ضمن مستويات عدة في قدرتها على احتواء واستيعاب ومحاورة ومعارضة أنواع وبطرائق متعددة. وفي اقتصارنا على «التعلق النصي» حول النوع السردي نريد تقديم مقاربة أكثر وضوحاً بهذا التخصيص والتضييق. وإلا فاننا نجد الظاهرة شاملة لأنواع أخرى شعرية وقصصية ودرامية تنحو المنحى نفسه في تعلقها بنصوص عربية قديمة تستدعي بدورها الاهتمام والدرس في سياق ثقافي وفكري واجتماعي يتأسس فيه الحاضر وهو مسكون بالتراث في مواجهة المستقبل. لا غرو في ذلك فكل تاريخنا الحديث، منذ عصر النهضة والخضوع للاحتلال، هو تاريخ البحث عن «النَّحنُ» و «الهوية» في مواجهة الآخر و «الغرب». وإذا كان الفكر العربي الذي أنتج منذ هذا التاريخ يتمحور حول هذه الإشكالية، وما يزال الى الآن «يتلولب» فان الابداع العربي جعلها بدوره مدار إنتاجه الفني. وإذا كان النوع الأصيل «الشعر» واكب هذه المسألة منذ بدايات انبعاثه مع المدرسة الكلاسيكية، فان الرواية باعتبارها نوعاً جديداً انكبت على معالجة القضية في تماس مع الواقع ومشاكله المختلفة، وقدمت لنا «قراءات» خاصة لهذا التراث تبرز خصوصيتها في «الكتابات» الروائية التي تظهر انتاجيتها في تقديم «نصوص» جديدة تتأسس على قاعدة «استلهام» النص السردي القديم، و«استيعاب» بنياته الدالة وصياغتها بشكل يقدم امتداد التراث في الواقع، وعملها على إنجاز قراءة للتاريخ وتجسيد موقف منه، بناء على ما تستدعيه مقتضيات ومتطلبات الحاضر والمستقبل. وباتخاذنا ظاهرة «التعلق النصي» موضوعاً للبحث نريد تدقيق معاينتنا للقضية المركز من وجهة نقدية نسعى من ورائها الى التساؤل عن «انتاجية» الرواية وهي «تتعلق» بالتراث السردي العربي في بعض تفصيلاته، ودلالة هذه الانتاجية وأبعادها ووظائفها، ومقارنتها بما قدمته لنا نصوص فكرية أو نقدية وهي تتخذ «التراث» موضوعاً لسؤالاتها وتأملاتها ومواقفها. ونأمل بهذا أن نساهم ـ من وجهة نظر «أدبية» ـ في مناقشة دائمة ومستديمة لقضية قديمة جديدة تتصل بـ «نحن والآخر». وذلك بغية تسليط الضوء على القضية

(12) T. Todorov: Introduction à la littérature fantastique Seuil/points, 1970, P. 11.

نفسها بناء على ما راكمه الانتاج الروائي ، وعلى ما يمكن أن يقدمه البحث الأدبي لقضايا الفكر العربي المعاصر في بحثه في مختلف القضايا التي يزخر بها الواقع العربي من مشكلات وقضايا ما تزال تستدعي تجديد النظر وأدواته، وتطوير الأسئلة وتعميقها ومحاورة المهتمين والمثقفين والباحثين في مختلف جوانبها وظلالها وأبعادها بما يخدم أهداف ومتطلبات العربي في دخوله العصر الحديث وتحرره من مختلف عوائق التطور والتقدم.

2 ـ ليالي ألف ليلة
وألف ليلة وليلة

0. تقديم

1.0 ـ تتميز تجربة نجيب محفوظ الروائية بالغنى والتنوّع سواء على صعيد الكمّ، أو على مستوى النوع. فطول تجربته الروائية، ومواكبتها لتحوّلات عديدة وعميقة مسّت المجتمع المصري بشكل خاصّ، والمجتمع العربي بوجه عام، وتفاعله معها بمراس المبدع، ووعي المثقف المتمعّن المتأمل، كلّ ذلك بوّأه مكانة متميزة في مسار الإبداع السردي، وخاصّة في مجال الرواية العربي، وجعل من المستحيل الحديث عن الرواية العربية بدون احتلال نجيب محفوظ موقعاً أساسياً في هذا الحديث.

تلونت تجربة نجيب محفوظ بسمات عديدة، جعلت بإمكان الباحثين فيها أن يميزوا بين مراحل عديدة في إنتاجه. وكيفما كانت هذه التحقيبات ودرجة مواءمتها لسيرورة إبداعه، فإنها تكشف عن طابع أساسي متفرِّد يكمن في ما أسميناه بالغنى والتنوع. وإذا كانت أغلب الدراسات التي تتحدث عن «المراحل» في تاريخه الإبداعي تنطلق من جانب المحتوى، فإنها لا تكتسب «شرعيتها» إلاّ بالبحث فيها من زاوية «الأشكال» وهذا البحث ما يزال ينتظر من يقوم به.

يكمن هاجسنا الأساس في هذه الدراسة في أن نقوم بدراسة لروايته «ليالي ألف ليلة»[1] من زاوية علاقتها بـ «ألف ليلة وليلة» تحت عنوان التفاعل النصي وضمنه التعلق النصّي. ولقد سبق لنجيب محفوظ في مختلف نصوصه أن حَقّق تفاعلات، وتعلقات عدّة، بنصوص أخرى، وخصوصاً فيما يعرف بـ «رواياته التاريخية» الأولى التي حاول فيها التعامل مع مادة حكائية من التاريخ المصري القديم. ولم يقف الروائي عند حدّ التفاعل مع هذه الحقبة، ولكنه «نوّع» من خلفيات تفاعله، وذلك بالتعامل مع واقع المجتمع المصري سواء في بدايات القرن أو في أواسطه. وفي تجربته الأخيرة، نجده يقيم علاقات خاصّة مع بعض الأشكال السردية العربية الكلاسيكية، ويسعى الى ترهينها من خلال إبداع روائي جديد كما نجد في رحلة بن فطومة وملحمة الحرافيش، وبالأخصّ في ليالي ألف ليلة.

(1) نجيب محفوظ: ليالي ألف ليلة. مكتبة مصر. ط 1987/3.

وبناء على الهاجس الذي يحكمنا هنا نتساءل عن كيفية تفاعل «الليالي» مع «الليالي» ومدى انتاجيتها من خلال علاقة الحكاية بالرواية.

2.0 ـ قليلة هي النصوص الفنية أو الأدبية التي تتحول مع الزمن من نصّ يخضع لقوانين نوع أدبي محدد إلى نص ثقافي شاملٍ تتولد عنه نصوص في مختلف الأنواع الأدبية والفنية وفي مختلف العصور والأمكنة. ولعلّ واحداً من بين هذه النصوص القليلة هو بلا مراء نصّ ألف ليلة وليلة الذي تولدت وتتولد عنه نصوص عديدة في الثقافة العربية وغيرها.

ونحن إذ نركز هنا على كيفية تفاعل نصّ نجيب محفوظ مع ألف ليلة وليلة، فذلك لأننا نجدنا مع النمط الأكثر بروزاً وتجلياً. وعليه سيأخذ بحثنا هذا على عاتقه محاولة الجواب عن سؤالين اثنين:

1. كيف يتفاعل نصّ ليالي نجيب محفوظ مع ألف ليلة وليلة؟ ومن خلال هذا السؤال سنحاول الكشف عن طرائق اشتغال نص الليالي باعتباره نصّاً على ألف ليلة وليلة بصفتها نصاً سابقاً أو متعلقاً به.

2. ما مدى انتاجية وخصوصية ليالي ألف ليلة؟ وما مدى تميُّزها كنصّ لاحق عن النصّ السابق الذي تفاعلت معه سواء على مستوى المادة أو الخطاب. وتظل الى جانب السؤالين، أسئلة أخرى لا تخفى أهميتها سنطرحها ضمن التحليل الذي سنجري عن الليالي متلمسين الجوانب عنها في نطاق الاشكال العام حول علاقة الرواية العربية بالتراث العربي السردي.

1. ليالي ألف ليلة وألف ليلة وليلة

1.1. ألف ليلة وليلة:

إذا كان الخطيبي يلخص المبدأ الجوهري للحكي في ألف ليلة وليلة بقولة شهريار: «احكي حكاية وإلا قتلتك»[2]، فإنَّ هذا المبدأ وهو يركز على شهريار يشِي بأبعاد أبيسية كشف عنها الخطيبي معطياً بذلك لحكي شهرزاد سمات خاصة.

من جهتنا، ومن منطلق سرديّ خالص، يريد الوصول الى أسئلة تتعلق بسردية ألف ليلة وليلة، وبدون أيّ بعد أميسي ، نختزل المبدأ الجوهري للحكي في النص في قولة

(2) عبد الكريم الخطيبي: الف ليلة والليلة البيضاء في: الرواية العربية الجديدة: واقع وآفاق (برّادة وآخرون)، دار ابن رشد/بيروت، 1981.

شهرزاد: «إن ما سأحكيه أعجبُ مما حكيت».

إن هذا المبدأ، علاوة على حضور البعد الزمني فيه، والذي تستأجل فيه عملية القتل، ويبرز ذلك من خلال استمرار الحكي ـ كما في مبدأ الخطيبي ـ نجد بُعد «العجب» الذي يعطي للحكي جاذبية واستمرارا. ووفق هذا المبدأ نعاين بجلاء تآزر البعدين وترابطهما: الزمن والعجب كما نبرزهما:

1. إن توالد الحكايات في ألف ليلة وتناسلها يتحقق زمنياً على أساس:

2. الانطلاق من العجيب الى الأعجب الى الأكثر عجباً. وواضح من خلال هذا الترابط أن الأول وليد الثاني. فكلما انتهت حكاية كبرى وتناسلت حكايات فرعية عديدة ضمنها، كانت النهاية بتعجب الشخصيات المروي لهم في الحكاية، والمرويّ له خارجها، أقصد شهريار، فتمسك شهرزاد بالخيط الناظم بين الحكاية الكبرى المنتهية، وتمهِّد لأخرى بقولها: «إنَّ ما سأحكيه أعجب ممَّا حكيت». ويتعجب شهريار ممَّا يمكن أن يكون أعجب مما سمع، ويدفَعُهُ شره الفضول الى طلب السماع من خلال السؤال السردي: كيف كان ذلك؟ وهذا السؤال نجده من مُحَفِّزات الحكي القديم في العديد من أنواع وأشكال السرد العربي. فيكون الجواب حكاية كبرى جديدة. وهكذا دواليك... الى أن تنتهي الليالي زمنياً بانتهاء العجب الذي يتولد عنه العفو عن شهرزاد.

إن بعدي المبدأ أعلاه (الزمن ـ العجب) يتجسدان في ألف ليلة وليلة على صعيدين متكاملين، أو على صعيد مزدوج يتجلى من خلال مادة الحكي وشكل السرد كما نختزل ذلك من خلال هذه الخطاطة:

الشكل السردي / مادة الحكي	الإطار	التضمين
خارج حكائية	الزمن	
داخل حكائية		العجب

(ش. 1.) مبدأ الحكي في ألف ليلة وليلة

يتوازى ما هو خارج حكائي على صعيد مادة الحكي أو القصة بالقصة الاطار في ألف ليلة (قصة الملك شهريار) من خلال البعد الزمني الذي تسعى من خلاله شهرزاد الى

ممارسة الحكي بهدف تأجيل الموت. وما هو داخل حكائي يتجلى لنا من خلال حكايات شهرزاد المُضمَّنة والتي تقوم على أساس العجب الذي يلعب دوراً مهماً في تأجيل الموت.

نتبيَّن من خلال هذه الخطاطة تداخل المادة بالشكل على صعيد النص الذي يتعالق فيه الشكلان السرديان التاليان اللذان يجعلاننا أمام قصتين اثنتين:

1. **القصة الاطار**: ومحورها شهريار الذي انتهى الى قاتل للعذارى بعد الليلة الأولى.

2. **القصص المضمنة**: ما تحكيه شهرزاد كلّ ليلة دفعاً للقتل. وبانتهاء القصص المضمنة نعود الى القصة الاطار التي يكون قد مرَّ على وقوع بدايتها زمن طويل أنسى العجب خلالها الملك قصة خيانة زوجته الأولى، وتولد عنه شيء جديد (الإنجاب من شهرزاد)، فيكون العفو عن شهرزاد وبذلك تنتهي القصة ـ الإطار.

2.1. ليالي نجيب محفوظ:

يأخذ نجيب محفوظ القصة الاطار: قصة شهريار وشهرزاد ويجعلها مدار حكيه. ويبدأ بنهايتها لتكون بداية لياليه. وأمام الكاتب هنا احتمالات عدة لتمديد نصّ منتهٍ بناء على ما تقدمه له معطيات القصة الاطار. لكن نجيب محفوظ يستعيد بعض عوالم القصص المضمنة ليحكيها لنا كوقائع جارية لا كحكايات منتهية. وهكذا يبدو لنا الملك شهريار ووزيره دندان بمثابة الخليفة هارون الرشيد وجعفر أو مسرور يتحركان ليلاً ويشاهدان ويشاركان في القصة، ويعيشان مع شخصيات قصص ألف ليلة وليلة ويتكلمان معها. . .
يبرز لنا حضور العوالم التالية من ألف ليلة وليلة في ليالي نجيب محفوظ على النحو التالي:

- الشخصيات: عبدالله البرّي ـ البحري ـ الحمّال ـ الاسكافي ـ قوت القلوب ـ أنيس الجليس ـ السندباد. . .
- المكونات النوعية: المسخ ـ التنكر ـ تداخل العناصر: الإنس/الجن ـ الهوائي ـ الترابي ـ المائي ـ الناري. . .
- الأحداث: الاختفاء ـ المطاردة ـ البحث ـ القتل ـ الاحتيال. . .

إن مختلف هذه العناصر والمواد الحكائية والخطابية يتمُّ توظيفها بتحويلها في نص نجيب محفوظ.

ويمكننا رصد تجليات هذا التحويل من خلال الوقوف عند نقط الاختلاف بين

النصين فيما يلي:

1. **الشكل السردي**: إذا كان الشكل السردي في ألف ليلة يتداخل فيه التأطير والتضمين، فإننا في ليالي محفوظ نجدنا أمام التسلسل أو التتابع، من جهة. ومن جهة أخرى إذا كانت شهرزاد في ألف ليلة ناظماً خارجياً باعتبارها المكلفة بالحكي فإنها في ليالي محفوظ فاعل، بينما يتكلف بالحكي ناظم خارجي آخر (الذات الثانية للكاتب). وبذلك تبعد المسافة بين الصوتين السرديين.

2. في ليالي محفوظ يتم انتقاء ودمج بنيات حكائية متعددة ومختلفة عن بعضها في ألف ليلة، ونظمها في إطار بنية حكائية واحدة لها بداية ونهاية، ولها بذلك بناؤ ها ونحوها الخاص، على عكس ألف ليلة التي تزخر بالحكايات المختلف بعضها عن بعض وعلى أصعدة عدة.

3. إنتاج نص سردي جديد يتقدم إلينا باعتباره قراءة وتفكيكاً لنص سابق. وفي هذا الانتاج السردي الجديد نجدنا أمام عملية بناء وهدم في الوقت نفسه للنص السابق (ألف ليلة)، تحويل واستيعاب للعديد من بنيات النص السابق السردية والحكائية. لذلك نجد تعالقاً كبيراً بين النصين، وتفاعلاً بينهما. ويمكن اختزال هذا التفاعل النصي في نوع محدد من أنواعه هو «التعلق النصي» الذي يتجسد وفق النقط التالية:

1. **على صعيد الشكل الحكائي**: إن كانت ألف ليلة تقوم على أساس التأطير والتضمين، فإن ليالي نجيب تركز على القصة الاطار في نهايتها، وتجعل ما كان مضمَّناً فيها باعتباره تضميناً أو حكياً امتداداً للقصة الاطار. وبذلك تضيق المسافة بين الواقع المؤطر والحكي المُضمَّن. ويبرز لنا هذا العنصر بوضوح من خلال النقطتين التاليتين:

2. **المشابهة**: إن ما جرى في ألف ليلة يتكرر وقوعه في ليالي محفوظ. وكذا مرة يبرز هذا التشابه بين ما سمع شهريار من حكايات شهرزاد وما رأى وسمع في حياته:

«ليلة أمس صادفت في تجوالي حكاية كأنها إحدى حكاياتك يا شهرزاد» ص **128**.

3. **التحويل**: يبرز هذا العنصر في كون العلاقة بين النصين تتجسد بشكل لافت للانتباه، ودافع الى طرح هذا السؤال المزدوج: كيف يتحول نص ألف ليلة الى نص ليالي ألف ليلة؟ وكيف تستوعب ليالي ألف ليلة نص ألف ليلة وليلة؟

نُسَمّي نص ألف ليلة وليلة بـ «المتعلّق به» الذي يتفاعل معه النصُّ المتعلق: ليالي ألف ليلة. وما يجمع بين النص والنصّ والمتعلّق باعتبارهما نصيّن أحدهما لاحق وآخر

سابق هو «التعلّق النصّي». والسؤال المزدوج الذي طرحنا أعلاه يتعلق بالبحث عن جوهره في الرواية والذي يبرز بجلاء من خلال العنوان «ليالي ألف ليلة»، وتفكيك العنوان هو تحليل للسؤال في بعده المزدوج، وبحث في نصيّة الرواية. وهذا ما سنعالجه الآن تحت عنوان:

2. اشتغال التعلّق النصّي في ليالي ألف ليلة

1.2. بناء الرواية:

نفتح الرواية على أربعة مشاهد تأطيرية لليالي تبرز لنا من خلالها شخصية شهريار الملك مع وزيره دندان. يعلن الملك عن توبته عن قتل العذارى وعفوه عن شهرزاد. فيسود الفرح في المدينة. إن تمديد الزمن بواسطة الحكي عن العجيب تولّد عنه إنجاب طفل واستنتاج حكمة الحكي. إنها نهاية النصّ المتعلّق به.

بعد هذه المشاهد تتوالى تباعاً ثلاث عشرة حكاية تحمل كلّ واحدة اسم شخصية من شخصيات النصّ. تتعلق هذه الحكايات وتترابط وتمتدّ (مثل قصة جمصة البلطي الذي يصبح عبد الله الحمّال. . .). تجري أحداث هذه الحكايات المترابطة في مدينة شهريار، ومن خلالها نجد حضور بعض عوالم قصص الليالي وقد أعيد إنتاجها لتقدم في سياق آخر وبطريقة أخرى.

إننا أمام بناء تسلسلي تتواتر فيه الأحداث وتتطور من نقطة بداية قصّة صنعان الجمالي إلى النهاية. وهذا البناء التسلسلي يقدّم لنا الصورة العامة لتحويل النصّ المتعلّق به إلى نصّ من خلال الانتقال من عالم الحكاية إلى عالم الواقع، أي الانتقال من عالم القصة المحكية إلى عالم الواقع القابل للحكي: إنه تحويل الحكاية إلى واقع، مما يدل معه على أن «العجب» الموجود في الحكاية يوجد نظيره في الواقع.

ويأتي التسلسل الزمني للحكايات ليس فقط ليوحّد أحداثاً مختلفة في الليالي، ولكن ليوحّد في نسق واحد فضاءات عدة (الصين ـ الهند ـ بغداد ـ مصر. . .) وأزمنة متعددة (ماضية بعيدة ـ قريبة ـ مستمرة ـ متقطعة. . .) وشخصيات مختلفة باختلاف الثقافات والحضارات في فضاء وزمان وشخصيات في النص. إن المختلف، وعلى كافّة الأصعدة، في المتعلّق به يأتلف في النص المتعلّق، ويقدّم في نسق واحد ينقل المحكي في مختلف تجلياته إلى الواقعي.

ويتجلّى هذا التسلسل الذي يؤلف المختلفات وينقلنا إلى الواقعي على الصعيد السردي في انتقالنا من الراوي ـ الناقل (بلغني أيها الملك السعيد. تقول شهرزاد) إلى الراوي ـ المبئر الذي يرى كل شيء يجري أمامه. وفي ذلك انتقال من المجال السردي الشفهي إلى المجال السردي الكتابي الذي يتحقق فيه سرد التجربة المعيشة (الواقعية) لا التجربة المسموعة (المحكية).

إن هذه الصورة العامة للتحويل لا تلغي الصورة العامة للمشابهة بين النصّين والتي تبدو لنا، أيضاً، على صعيد الزمن: زمان القصة. فالقصص المتضمّنة يتم «حكيها» في ألف ليلة وليلة. وحكايات النصّ المتسلسلة في ليالي نجيب محفوظ يتم «وقوعها» في المدة نفسها. توصلنا إلى ذلك من خلال رصد المؤشرات الزمنية التي يقدّمها لنا النص بين الفينة والأخرى، والتي يتمّ التعبير عنها أحياناً بذكر أحد الفصول أو ما يدّل عليها:

ـ في الحكاية الأولى: «استقبله علي السلولي في جَوْسِقِهِ الصيفي». ص. 33.
ـ في الحكاية الثانية: «اختفت بروق الآمال في سماء الخريف. . .» ص 56.
ـ في الحكاية الثالثة: «ربض السلطان في مجلسه بالشرفة الخلفية رغم أن الخريف كان ينسحب أمام طلائع الشتاء. . .» ص 70.

وهكذا نلاحظ أن قصة نور الدين (الرابعة) تجري في الربيع ومغامرات عجر الحلّاق (الخامسة) في الصيف. . . الخ.

إن زمن «حكي» القصص المتضمنة يشبه زمن «وقوع» قصص النص في تسلسلها وترابطها. وإذا كان زمن «حكي» قصص ألف ليلة هو الليل، فزمن «وقوع» أغلب الأحداث في الليالي هو الليل أيضاً. ولا نريد أن نثقل النصّ بكثرة الشواهد من النص:

ـ قصة صنعان تبدأ في الظلام حيث يصطدم بقمقام (ص 15). وكذلك أغلب الأحداث المركزية. . .

على صعيد بناء نصّ الليالي نستخلص تحقق التعلّق من خلال التحويل (الانتقال من الحكي إلى الواقع)، ومن خلال المشابهة (الحكي والواقع). إن هذين البعدين، من خلال البناء، وقفنا عندهما على صعيد زمن الحكي وأفقية السرد وشكله. وسنحاول الآن معاينة طرائق أخرى من اشتغال هذا التعلّق النصّي بتحليل تمفصلات النصّ عمودياً عبر الوقوف على ما نسمّيه بؤرة السرد ونواته والمبدأ الذي يرتكز عليه.

2.2 . مبدأ الحكي ونَواتُهُ:

إن بناء النص بالشكل المحلل أعلاه ينعكس بشكل جلي على مستوى مبدأ الحكي.

فتحويل شكل الحكي وزمنه، مع ما في ذلك من مشابهة يعني تحويل مبدأ الحكي ودلالته أيضاً. إن الأمر لا يتعلق بالتقنية التي ما تزال تفهم على أنها اعتباطية. فتغيير تقنية السرد معناه تغييرات أخرى تطرأ على صعيد الدلالة وإنتاج المعنى. فعندما تحكي شهرزاد يكون لحكيها أبعاده الخاصة. وبتحوّل الصوت السردي تتحول المرامي والأبعاد.

في ألف ليلة وليلة ركزنا المبدأ الجوهري للحكي في «العجب». ولشهرزاد من وراء ذلك غاية مركزية أولى هي تأجيل عملية القتل أو إلغاؤها نهائياً. وبذلك يكون الحكي وفق هذا المبدأ محفزاً لادامة الانصات وديمومته: إن «العجب» ذريعة لجلب السماع وإشراك المرويّ له (شهريار) في النص المحكي ليتلهى بذلك عن الحالة التي يعيشها (أليس هذه إحدى وظائف الحكي؟...). وتتحقق لدى المرويّ له وظيفة الانشغال بالمحكي عن واقعه. إنه تحوير لمجرى الشعور الباطني لغاية مقصودة.

في ليالي ألف ليلة وليلة لا نجد الصوت السردي المكلف بالحكي مهدّداً بالقتل شأن شهرزاد. لذلك تكون لحكيه وظيفة أخرى غير وظيفة الصوت السردي في ألف ليلة. نجد حضوراً لـ «العجب» وتوظيفاً له بشكل لافت للانتباه. إنه يتواجد بصورة دائمة وفي مختلف الحكايات. لكن غايته ليست مرهونة بالاثارة، ودفع المرويّ له ـ القاريء إلى طرح السؤال السردي التقليدي: كيف كان ذلك؟ فالعجب هنا ليس في ذاته. إنه يرتبط بعنصر آخر يتصل به وهو «الشر»، الشيء الذي يدفع المرويّ له ـ القاريء إلى التساؤل: لماذا يحدث هذا؟ لتوضيح هذا التحويل على صعيد وظيفة الحكي في النص، نبيِّن المبدأ المركزي للحكي في ليالي ألف ليلة على النحو التالي.

شهريار في نهاية ألف ليلة أو بداية النصّ ألانت الحكايات جانبه وخففت من غلوائه: إعلانه التوبة. عندما يأخذ النصّ النهاية بداية يعني ضمنياً ـ وكما سيؤكد النصّ ذلك ـ أن الحكي لا يتولّد إلا عن الشرّ: أليس هذا ما قامت به شهرزاد لتغيير شهريار؟

بانتهاء الشر ينتهي الحكي. وبعد انتهاء المشاهد الأربعة الأولى التي يفتتح بها النص لا نجدنا بصدد حكي. فالحكاية الأولى ستبدأ بظهور عنصر الشر: طلب قمقام من صنعان قتل السلولي، وتتواتر الحكايات العجيبة ولا تنتهي إلاّ بانتهاء الشر: توبة شهريار النهائية واعتزاله الحكم.

هذه هي «القراءة» التي قام بها نجيب محفوظ لألف ليلة وليلة، وهذه هي «التجربة» التي سعى إلى إنتاجها من خلال ليالي ألف ليلة. وهكذا يمكن اختزال مبدأ الحكي في النص في هذه القولة: «يبقى الحكي ما بقي العجب». ولا يعني العجب هنا غير «الشرّ».

يستدعي «العجبُ ـ الشرُّ» الحكيَ، ويطبِّع الحكي الشر، لكن يغلب الطبع، فيستمرّ الحكي إلا ما لا نهاية. أليس هذا هو جوهر التحويل في الرواية: «البدء من النهاية لتكون بداية». وفي هذه البداية يهيمن الفرح، وتعيش المدينة عرساً حقيقياً، فيزول الخوف والهلع. لكن سرعان ما يبدأ الحكي يتولّد. وتتوالى الحكايات لتنتهي بالبكاء.

ووفق المبدأ أعلاه لا يتولّد الحكي ـ العجيب إلا بتدخّل عنصر الشر: إنه نواة السرد. وهو الذي ينظم مختلف الحكايات. وتنتهي الحكاية (أيّ حكاية) بالموت أو التوبة. لكن عنصر الشرّ يظهر من جديد من خلال شخصية جديدة، ويكون المصير نفسه: الموت أو التوبة. ويخرج شهريار في النهاية سائحاً بعْد ما رأى وسمع أشياء عديدة تشبه عوالم ما كان يحكى له، تاركاً القصر والرئاسة، ناشداً الحكمة. يدخل عالماً فردوسياً، فتعود إليه طراوة عوده وشبابه. يتزوّج ويمكث مائة عام. لكن الطبع يدفع إلى فتح الباب الممنوع، فيجد نفسه في العراء يبكي مع البكّائين على بوّابة صخرة الفردوس الضائع.

إنها سلسلة متوالية ودائرية: الحكاية = الشرّ ـ العجب ـ الحكمة ـ الحكاية... ويغلب الطبعُ التطبّع. هذه هي صورة التسلسل في الشكل السردي. وفي مبدأ الحكي من بدايته إلى نهايته. تواتر يحكم بنية النص. يبتديء الحدث عادة ليلاً، ومن خلال صوت أو هاتف من عالم الجنّ الذي يتدخل في أفعال شخصيات النص:

ـ قمقام ـ سنجام: عالم الخير.
ـ سخربوط ـ زرمباحة: عالم الشر.

وهكذا تبدأ الحكاية الأولى مع صنعان الذي يصطدم بقمقام الذي يأمره بقتل السلولي الذي يوظفه للشرّ. يتغيّر صنعان ويغتصب طفلة صغيرة ويقتل السلولي. وينتهي بالاعدام، تشرّد عائلته وتصادر أملاكه. وتبدأ الحكاية الثانية مع جمصة البلطي الذي يخرج له سنجام وهو يصطاد السمك، فيورطه في جرائم ليس مسؤولاً عنها على عكس عمل قمقام مع صنعان. يتوب جمصة وينحاز إلى فعل الخير... وهكذا. وكلما انتهى الحكي يظهر سخربوط وزرمباحة ويفكّران فيما يعملانه لاثارة الاضطراب والفوضى ويحدث الاختلال وفي المقطع الموالي إبراز لهذا الدور الذي يقوم به الشر في النص من خلال محاورة تجري بين عالم الخير (سنجام/قمقام) وعالم الشر (سخربوط ـ زرمباحة):

«قالت زرمباحة لِسخربوط:
ـ أخشى أن يركبنا الضجر.
فقال سخربوط مشجعاً:

- بل ستتاح فرص وتخلق فرص يا تاج الذكاء..

وترامى صوت قمقام من أعلى الشجرة وهو يقول:

- إذا تردّد التذمر بينكما فهو البشرى بالرضى...

- فقالت له زرمباحة ساخرة:

- ما أنت إلا عجوز عاجز.

فقال سنجام من مجلسه لصق قمقام:

- الأرض تشرق بنور ربِّها. ونحو النور يتطلع ليل نهار جمصة البلطي، ونور الدين العاشق، حتى عجر استقرَّ في دكانه وتاب عن تطلعاته.. أما شهريار السفاح فثمة هُدىً تقتحم عليه هيكله المليء بالدّم المسفوك..

فقال سخربوط هازئاً:

- ما ترى من الأشياء إلا ظلها الأخرس، وما تحت الرماد إلاّ جمرات نار وسيوقظك الغد من غفوة العمى...» ص 170-171.

أوردنا هذا المثال على طوله لأنه يكشف بوضوح نواة السرد، التي تحكم تولّد الحكايات في النص. يقع هذا المثال في بداية حكاية أنيس الجليس (الحكاية السادسة). ونتبيّن من كلام سخربوط وزرمباحة عدم الرضى لمّا آلت إليه الأمور، وما انتهت إليه من استقرار وتوبة (الخير). وهذا المآل ارتاح لهُ قمقام وسنجام، الشيء الذي جعل سخربوط يتوعدهما بأن الشرَّ سيقع غداً وبأن تحت هذا الرماد ناراً سيعيد إضرامها ليتولّد الشر من جديد، وحكاية جديدة، حكاية أنيس الجليس. ويظهر لنا ذلك مباشرة من خلال الجرائم التي تقع، وفي الصفحة 167 يعلن قمقام: «انظر إلى العبث يعصف بالمدينة». وتنتهي قصة «أنيس الجليس» الممتدة في «قوت القلوب» بـ:

«خفقت قلوب بالأسى.. تناجى قمقام وسنجام، المجنون وعبد الله البحري.. حزنوا لسقوط التائبين...» ص 199.

وفي كل مرة، وفور انتهاء كل قصة بالتوبة أو بالاعدام يتدخل عنصر الشر ليغيِّر الأمن اضطراباً، وبذلك تكون الحكاية. وهذا العنصر يرتبط دائماً بقوة خفيّة تتحكم في المصائر. وهذه القوّة الخفيّة تملك سلطة متعالية: الجن - التنكّر - طاقية الاخفاء - الخاتم السحري... لذلك ربطنا دائماً الشرّ بالعجيب أو الخارق.

إن هذه البنية السردية التي تأخذ هذه الصورة، والقائمة على مبدأ «يبقى الحكي ما بقي العجب - الشرّ» تتجلى لنا بشكل واضح في ما نسميّه بؤرة السرد والتي نجد فيها

تكثيفاً لهذه البنية سواء من حيث مبدؤها الجوهري أو نواتها السردية.

3.2. بؤرة السرد:

نحدّد هذه البؤرة في حكاية السندباد وهي الحكاية ما قبل الأخيرة. ظهر السندباد في بداية النص عازماً على السفر والرحيل. تطرأ كلّ الحكايات في غيبته. وبالمقابل تطرأ له حكايات. إن هناك حكايات موازية لحكايات أخرى. غير أن الأولى حكيت أمامنا، والثانية سَتُحْكَى بطريقة أخرى. يظهر السندباد بعد تغيير عرفته الحياة في مدينة شهريار: نقل الرياسة من حيٍّ إلى حَيٍّ معروف الاسكافي. وهيمن الأمن. وكما فتحت الرواية تنتهي، رواد مقهى الأمراء يتسامرون فيدخل عليهم السندباد بعد رحلته السادسة: حكوا له ما جرى في غربته. وشهريار بدوره يطلب منه أن يحكي له ما جرى له هنالك قائلاً:

«حدّثني قوم عن رحلاتك، فرغبت أن أسمع منك ما تعلمته منها إن كنت حظيت منها بعلم نافع. فلا تكرر إلا ما تقتضيه الضرورة» ص 271.

إن شهريار يريد سماع الحكي. لكنه يريد الحكي الحامل للمنفعة: العبرة. لقد تغيَّر موقعه كمرويّ له وكمُشاهِد. ويتكلف السندباد بالحكي عن رحلاته لكن ليس بالطريقة التي كان يحكي بها في ألف ليلة وليلة. وهنا أيضاً يمكن أن نعاين علاقة النصّ المتعلّق بالنصّ المتعلّق به.

يبدأ حكي السندباد بتقرير يُذيِّله بحكي. ونمثل لذلك بالحكاية ـ الوصيّة الأولى:

«تعلّمت يا مولاي أوّل ما تعلّمت أن الانسان قد ينخدع بالوهم، فيظنه حقيقة، وأنه لا نجاة لنا إلاّ إذا أقمنا فوق أرض صلبة: (فإنه لمّا غرقت سفينتنا. . .)». ص 272. يُسَجِّلُ الراوي حكمة الحكي (التقرير)، ويتبعها بالحكاية تدليلاً على أن التعلّم جاء بناء على تجربة معيشة. وهكذا تتوالى التقارير مردوفة بالحكايات التي تمثل لها.

في بؤرة السرد هاته نعاين بجلاء التحويل والمشابهة، كما نعاين اختزال الحكايات جميعها في النصّ في حكايات السندباد. إنّ هناك توازياً بين ما جرى للسندباد في رحلاته، وما جرى لأهل مدينته في إقامتهم. عندما يُحكى للسندباد ما وقع إبّان غيبته يعقِّب قائلاً:

«حسبت الأعاجيب قاصرة على رحلاتي، الآن يحقُّ لي العجب». ص 269.

ليس هناك فرق بين ما وقع في المدينة (مدينة شهريار)، وما وقع للسندباد (في

البحر)، وما حكي من حكايات (حكي شهرزاد). يعلّق شهريار بعد انتهاء حكايات السندباد، متحدثاً إلى شهرزاد:

«ما أشبه حكايات السندباد بحكاياتك يا شهرزاد».

فقالت شهرزاد:

ـ جميعها تصدر عن منبع واحدٍ يا مولاي». ص 278.

إن هذا المنبع الواحد الذي تصدر عنه مختلف الحكايات: المحكية من لدن شهرزاد، أو المعيشة والتي عاينها شهريار والسندباد، سواء كانت هذه الحكايات حكايات أو تجارب مرئية هو «الشرّ» الكامن النفوس. وهذا الشرّ متصل بوثوق بـ «العجب». تختلف الحكايات فقط في مبرِّر تقديمها، لكنَّ مضمونها وأصلها واحد. لا فرق إذن بين مبدأ الحكي في ألف ليلة وليلة وفي ليالي ألف ليلة. هنا تتجلى علاقة المشابهة بين النصّين. وهنا أيضاً تكمن علاقة التحويل بينهما، تحويل النصّ السابق إلى نصّ جديد لابراز المشابهة رغم الفروق الموظفة لتشخيص تميّز النصّ السابق عن النصّ اللاحق. وفي هذا التحويل ـ القراءة للنصّ المتعلّق به تتجسّد وظيفة الحكي الحامل للعبرة أو الحكمة. فمن خلال توظيف العجب يبرز التماهي بين الحكائي والواقعي، كما يبرز كون البعد العجائبي نتاج الصراع بين الطبع والتطبع، بين الخير والشر. . . ولا يتمُّ تجاوز العجب ـ الشرّ إلا باعتبار ما يقدِّمه الحكي، واستخلاص حكمته الجوهرية: لقد استمع شهريار باعتباره موضوع التبشير إلى حكايات شهرزاد في ألف ليلة فانتهى إلى التوبة، وعاين في مدينته وقائع أقرب إلى الحكايات التي استمع إليه فتعجب من هذا التطابى. واستمع إلى وقائع، حكايات السندباد الست فتاب التوبة النهائية. ونتج عن كل هذا مغادرته الحم نهائياً. يقول موجِّهاً الخطاب إلى شهرزاد:

«اخرجي لقد أدّبت الأب، وعليك تأديب الابن ليكون الملك». ص 281.

ويخرج تائهاً. لقد أدّى الحكي وظيفته: التوبة. لكنّ الحكي لا يمكن أن يكون إلاّ دائرياً، ومستمراً، لا نهاية للحكي لأن الشر والعجب أبديّان: يقوم السندباد برحلته السابعة. وتزداد حيرة شهريار بعد طرده من الفردوس بسبب خضوعه لفضوله الذي أدى به إلى فتح الباب الممنوع، لينتهي بعد ذلك باكياً مع البكّائين. وفي ذلك إيذان بإمكان حكي جديد. .

في بؤرة السرد تبدو لنا حكايات السندباد الستّ دالة على اتصال الواقعي بالعجائبي، كما تبدو مصدّرة بالحكم التي تحملها، إنها بمثابة وصايا ستّ لم تصل إلى

الدرجة التي يتمّ فيها الوصول إلى الحكمة النهائية مع الوصية السابعة غير المسجلة. قد يجدها السندباد في رحلته السابعة، لكن شهريار أضاعها في الفردوس فكان ذلك في رجوعه إلى الأرض. وبذلك تنتهي الحكاية التي يبرز لنا من خلالها توازي ما وقع بما حُكِي. وبهذا تتجلى لنا علاقات النصّ السابق بالنصّ اللاّحق في أجلى صورها، سواء على مستوى عمودية الحكي أوأفقيته، أو على صعيد مبدئه الجوهري مع ما في ذلك من تحويل ومشابهة.

«يبقى الحكي ما بقي العجب والشرّ». هذا هو المبدأ الذي يقوم عليه النصّ، وإليه يمكن اختزاله. ولمّا كان نصّ ليالي ألف ليلة ينهض على تقاطب عالمي الخير والشر، نعاين كون الحكي لا يتعلق إلاّ بالشخصيات المتصلة بالشرّ، بهذه الدرجة أو تلك. أما الشخصيات الخيِّرة، فلا وجود للحكي في عوالمها، كما أنها زاهدة عن الاستماع إليه (على عكس شهريار). بعد رجوع السندباد يغبط الطبيب السندباد على ما رأى وما سمع، لكن الشيخ البلخي (رمز الخير في النص ومؤدِّب شهرزاد) لا يولي أهمية لحكايات السندباد:

«فقال الطبيب مخاطباً الشيخ:

ـ لقد رأى وسمع (يقصد السندباد) إني أغبطه.. فقال الشيخ:

ـ طوبى لمن كان همّه واحداً، ولم يشغل قلبه بما رأت عيناه وسمعت أذناه...».

ص 283. لا يتعلق الحكي بعالم الخير، في الحكايات المقدمة في النص. وإذا وجد حكي فإنه يقدم إلينا على نحو بنيات نصيّة طارئة لا علاقة لها بالحكاية المروية. وهذه البنية الحكائية غالباً ما ترد في سياق خاص كالحديث عن الأولياء أو الصالحين. وهي تأتي لضرب المثل أو تسجيل العبرة تماماً كما فعل ذلك السندباد وهو يقدِّم حكاياته ـ وصاياه.

3. تركيب:

من خلال طرائق الاشتغال التي ركزنا عليها أعلاه نستنتج ما يلي:

1. في انطلاق نجيب محفوظ من ألف ليلة وليلة كنصّ سابق أنتج نصاً جديداً هو ليالي ألف ليلة. وهذا النصّ انبنى على:

أ ـ مشابهة النصّ في مادة حكيه وبعض مميزاته النوعية وبالأخص بُعْدَهُ العجائبي الناظم والمولِّد للعديد من الأحداث والشخصيات، والذي أضفى على الرواية خصوصيتها

على هذا الصعيد الشيء الذي يتطلب قراءة خاصة لهذا الجانب الذي أبدع فيه نجيب محفوظ أيّما إبداع.

ب ـ تحويل النصّ السابق إلى نصّ جديد مغاير للنصّ المحوّل. ويبرز هذا في القراءة الانتاجية التي قام بها الكاتب وتحويله للمبدأ الجوهري الذي قام عليه إلى مبدأ جديد نجد له حضوراً في العديد من روايات نجيب محفوظ قديمها وجديدها، وإن تغيّرت أشكال تقديمه وممارسته.

في هذا التحويل تبرز لنا إنتاجية نصّ نجيب محفوظ مجسّدة من خلال تقديمه للحكاية العجيبة في شكل جديد (الرواية) مستوعباً بذلك مختلف البنيات والأنواع الحكائية التي تتضمنها، ناظماً إياها في نوع محدّد هو الرواية وفق الطريقة المهيمنة في إنتاج نجيب محفوظ الخطابي (هيمنة الناظم الخارجي ـ التوظيف الهامّ للخطاب المعروض غير المباشر ـ استعمال التلخيص والتكراري المتشابه. . .)، وما شابه هذا من الطرائق السائدة في الرواية عند نجيب محفوظ سواء على صعيد القصة أو الخطاب.

2. حقّق محفوظ بهذا النص إضافة إلى الرواية العربية، وبالأخص تلك التي تتفاعل مع نصّ محدّد لكنّ هذه الاضافة تحافظ على خصوصيتها داخل تجربة نجيب محفوظ الروائية كلها، وإن ظلت مطبوعة بطابع الكاتب الروائي الذي يحكم تجربته.

3 . إن ليالي ألف ليلة وهي تتفاعل مع ألف ليلة وقفت عند حدّ محدّد من التفاعل النصيّ وهو التعلّق النصّي، ولم تتجاوزه إلى أنواع أخرى من التفاعل كالمناصّ والميتانصّ الذي نجده مهيمناً بشكل أساسي في الرواية العربية الجديدة. فالعمل الذي أنجزه نجيب محفوظ لم يتجاوز حدّ تحويل مجرى السرد، لأنه في العمق حافظ على مبدئه الجوهري. وإن حاول إعطاءه بعداً جديداً، فإنه لم يمس إلا بعض جوانبه الذي عملت على توجيه دلالته توجيهاً خاصاً يرتهن إلى انتاج الدلالة في مختلف كتاباته، وإلى رؤ يته الخاصّة للأشياء.

4. يبرز لنا هذا الانتاج الدلالي في تقاطب القيم التي أولاه محفوظ قيمة كبرى في هذا النص بناء على تحويله للنصّ السابق. وهذا التقاطب نجد له حضوراً في العديد من رواياته، وبالأخص في أحد أهم عناصره «الشيخ البلخي» الذي نجد له نظيراً في اللصّ والكلاب مع «الشيخ الجنيدي»، وفي روايات أخرى، مع ما في ذلك من إيحاء ودلالات بعيدة. ولعلّ قراءة لنصوص نجيب محفوظ على هذا الصعيد تمكّننا في اكتناه أعماق رؤ يته للعالم الذي عمل على تجسيدها في مختلف نصوصه التي يمكن أن نستخلص منها

نصاً شاملاً على صعيد بنياته السردية أو الخطابية أو الدلالية.

5. إن كل تقنيات الكتابة الروائية التي وظفها محفوظ في رواياته نجد لها تمثيلاً في هذا النص الذي كانت مادّته الحكائية متوفرة سلفاً الشيء الذي جعله يولي أهمية كبرى للغته وصوره التي وظفها في هذا النصّ بكثير من الشاعرية والمهارة. وبهذه الجوانب مجتمعة يظهر لنا نجيب من خلال هذا النصّ روائياً متميّزاً، ويبدو النصّ غنياً في تفاعله مع نص ألف ليلة وليلة الذي كان وسيظل نصّاً تتولّد عنه نصوص جديدة أبداً، وما ليالي ألف ليلة إلا نموذج لهذا التفاعل المنتج الذي يجعل إمكانية قراءته وتحليله متعدّدة الجوانب والاشكالات التي لا تطال فقط هذا النص، ولكن تجربة نجيب محفوظ بكاملها...

3 ـ نوار اللوز

تغريبة صالح بن عامر الزوفري وتغريبة

1 . تقديم:

واسيني الأعرج من الروائيين الجزائريين القلائل جداً الذين نجحوا من خلال إبداعهم الأدبي أن يتجاوزوا حدود الوطن، ويفرضوا إنتاجهم الروائي في مختلف أرجاء الوطن العـربي. ورغم كون إبداعات واسيني الأعرج يتزايد عددها باطراد، فإن الاهتمام النقدي بتجربته وفرادتها لم يتجاوز حدود التعريف، أو القراءة السريعة. ولا شك في أن قراءة إنتاجه قراءة نقدية جادّة كفيلة بموقعته ضمن الإنتاج الروائي العربي الجديد الذي ساهم في إقامته روائيون من قبيل هاني الراهب وحيدر حيدر وعبد الرحمن منيف ونبيل سليمان والغيطاني وبركات والخراط وصنع الله ابراهيم وأصلان والقعيد، وآخرين من مختلف البلاد العربية.

صدرت روايته: «نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري» عن دار الحداثة (1983) حاملة تصوّراً جديداً للكتابة الروائية وطريقة فنية متميزة في الأسلوب واللغة. ولعلّ في قراءتها، ضمن باقي انتاجه ما يجعلها تتضافر معها لتشكيل عالم متميّز في الإبداع عنوانه الأساس: البحث عن تجربة شكلية أصيلة. وبهذا تدخل روايات واسيني الأعرج ضمن التجارب الروائية العربية التي أقامت لها علاقات خاصة بالتراث السردي العربي القديم مثل ما نجد في أعمال إميل حبيبي والغيطاني والمسعدي والميلودي شغموم وسواهم.

ركّز واسيني الأعرج تعلّقه بـ «السيرة» كنوع سردي له ملامحه الشعبية، وحاول التفاعل معه بطريقة خاصة، لا تقف عند حدّ المحاكاة أو التحويل، ولكنه تجاوز ذلك إلى «المعارضة» التي تبرز من خلال نبرة السخرية والسخرية اللاذعة. هذا عـلاوة على المضمون الجديد الذي يسعى الى التعبير عنه من خلال تعلّقه النصّي بالسيرة الهلالية، وخاصة قسمها المتعلّق بـ «التغريبة». وهذا يتجلّى لنا بشكل واضح في العنوان الفرعي الذي يعطيه لروايته حيث يسعى إلى الحديث عن «تغريبة» صالح بن عامر الزوفري من خلال ربطه هذه التغريبة الجديدة بنظيرتها القديمة: «تغريبة بني هلال».

2. النص والمُناصّ:

يثيرنا العنوان الخارجي الفرعي «تغريبة صالح بن عامر الزوفري» وذلك لأن «التغريبة» مفهوم خاص، وله دلالة محدودة توحي إلى نوع أدبي شعبي في الثقافة العربية الكلاسيكية. إن التغريبة جزء من «سيرة بني هلال» لذلك ارتبط في ذهننا اتصال التغريبة بالجماعة. أما النوع الأدبي الأكثر ارتباطاً بالفرد ـ في ثقافتنا القديمة ـ فهو الرحلة. فلو استعمل الكاتب في المناص «رحلة صالح بن عامر الزوفري»، لما كان للعنوان هذه الإثارة التي تشدنا إليه. الشيء الذي يدفعنا إلى التساؤل: كيف يمكن أن تكون هناك سيرة أو تغريبة لفرد هو «صالح بن عامر الزوفري»؟ ما هي دلالة التغريبة في اتصالها بالفرد؟ أما العنوان الأساسي فلا يثيرنا كثيراً، لأن «نوّار اللوز» له قيمة جمالية في ذاته. مثل ما نقرأ عناوين مثل «الأمل» أو «الفجر» أو «النسيم»، أو ما شاكل هذا من العناوين الجميلة التي قد توحي إلى عالم يتحوّل. لهذا السبب رأينا أن العنوان الفرعي يثيرنا بما يحيل عليه في ثقافتنا الكلاسيكية.

إن الأسئلة التي طرحناها اعلاه حول المناص الفرعي سرعان ما تتبين لنا بعض عناصر الجواب عنها من خلال المناصّ الداخلي (المقدّمة)، أو «فاتحة الرواية» التي يوقّعها الكاتب نفسه.

ينقسم هذا المناصّ الداخلي (فاتحة الرواية) الى ثلاثة أقسام نحبّ الوقوف عندها قليلاً لتجسيد العلاقة الحاصلة بين النصّ (الرواية) والمناصّ (العنوان والفاتحة)، قبل الانتقال إلى تحليل النصّ. هذه الأقسام الثلاثة هي:

1. دعوة القاريء الى «التنازل»، وقراءة «تغريبة بني هلال».

2. التأكيد على أن الرواية من نسيج الخيال، وإن تطابق ما يوجد في الرواية مع الواقع فليس ذلك «صدفة».

3. من خلال مقتطف من أحَدِ نصوص المقريزي يتمّ الإلحاح على أن جوع الأمة وفقرها راجع إلى ظلم الحكّام وجبروتهم.

إنّ هذا المناص الداخلي، من خلال أقسامه الثلاثة، يتضمن ثلاثة عناصر مترابطة تتبدّى من خلال ثلاثة نصوص. وهي جميعاً متداخلة. ويمكننا إعادة كتابتها من خلال الشكل التالي الذي نبيّن من خلاله صلة العنصر بالنصّ:

ـ التاريخ ← تغريبة بني هلال.
ـ الواقع ← نوّار اللوز.
ـ السياسة← إغاثة الأمة في كشف الغمّة للمقريزي.

فالكاتب يدعونا إلى التنازل وقراءة تغريبة بني هلال لأننا حتماً سنجد فيها «تفسيراً واضحاً لجوعكم وبؤسكم. ما يزال بيننا، وحتى وقتنا هذا. . .» (ص 5).

إن «التاريخي» ممتد في «الواقعي»: «وإلى يومنا هذا والسيف لغتنا الوحيدة لحلّ مشاكلنا المعقدة» (ص 5). ولهذا السبب سنجد تعالقاً كبيراً بين «تغريبة بني هلال» و «تغريبة صالح بن عامر الزوفري». إنها علاقة التاريخي (ما وقع) بالواقعي (ما يقع)، ولهذا السبب أيضاً رغم كون تغريبة صالح بن عامر الزوفري خيالاً فإن أي «تشابه» أو «تطابق» بينها وبين «الواقع»، يقول الكاتب «فليس ذلك من قبيل المصادفة أبداً» ص 5.

لقد اعتدنا في مقدمات الرواية اعتبار التطابق صدفة. لكن الكاتب هنا يشير إلى أن ذلك ليس صدفة ولكنه مقصود. إنها قصدية التعبير عن التطابق: تطابق التاريخي والواقعي، تطابق المتخيل والواقعي أيضاً. ولا يعني التطابق هنا إلاّ عمق الصلة الرابطة بين التاريخ والواقع. ومن خلال ذلك يتحقق الامتداد. فالتاريخ كواقع مضى يجد امتداده في واقع ما يزال حيّاً ومعيشاً.

يتجسّد الامتداد بين التاريخي والواقعي من خلال السياسي. والسياسي باعتباره بنية تتجذر من خلال علاقة الحاكم بالمحكوم بواسطة القهر والقمع هي ما تحكم عمق الصلة الرابطة. وكأن التاريخ والواقع لا يتحققان إلا عبر سلطة الحاكم القاهرة والقامعة. نجد هذا السياسي مجسدًا في التاريخ (بني هلال)، وفي الواقع (نوار اللوز). لذلك تأتي البنيات النصيّة في «فاتحة الرواية» متواشجة ومعبراً عنها بواسطة مناصّات تمهيدية للنصّ «نوّار اللوز». وهذا ما جعلنا نعتبر الأقسام الثلاثة للمناصّ الداخلي متداخلة ومترابطة فيما بينها.

كما يمكننا ـ نظرياً ـ أن نقرأ نصّ الكاتب في ضوء نصوص غيره من الكتاب، يمكن أن نقرأ أحد نصوصه على ضوء مناصّاته الداخلية. و «نوار اللوز» تتميز بفاتحتها: إن الفاتحة بمثابة «مفتاح» للقراءة. أو بمعنى آخر هي قراءة الكاتب لنصه. وفي هذه القراءة نجد «توجيهاً» لقراءات ممكنة. أليست هذه إحدى وظائف بعض المناصّات؟. .

إنّ العلاقة بين المناصّ الداخلي (فاتحة الرواية) والنصّ (نوار اللوز) علاقة توجيه

يقوم على أساس قراءة المناصّ للنصّ قراءة خاصة. وفي هذه القراءة الخاصة يتمّ التركيز على تعالق التاريخي بالواقعي بواسطة الفعل السياسي. وسنحاول معاينة كيف يجسّد النص هذه العلاقات؟ وكيف يبنيها من خلال إنتاجه النصيّ والروائي؟ للقيام بذلك نبدأ أوّلاً بالوقوف عند التغريبة كتاريخ وواقع، وننتقل بعد ذلك إلى الحديث عن طرائق اشتغال التفاعل النصيّ بين التغريبتين لِنَنْتَهي إلى التساؤ ل عن أبعاد ذلك الاشتغال ودلالاته.

3. التغريبة: التاريخ والواقع

في «فاتحة الرواية» يَدْفعنا الكاتب واسيني الأعرج إلى «التنازل» لقراءة «تغريبة صالح بن عامر الزوفري». نجدنا أمام نقط لقاء عديدة بين النصيّن وعلى أصعدة عدّة، رغم ما نمكن أن نلاحظه من اختلاف بينهما نوعيّاً وزمنياً ونصياً. ولعلّ الاشتراك والاختلاف بين النصّيْن أو التغريبتين كامن في السياق الذي أنتج فيه النَّصّانِ من جهة، وفي قَصْدِيتهما التي تختلف باختلاف سياقهما النصيّ. وهذا ما سنحاول تبينه عبر رصد علاقة «الاشتراك الاختلافي» من خلال ما ندعوه بـ«التفاعل النصّي»، بوجه عام، أو «التعلّق النصّي» خصوصاً، لنتمكن من قراءة أبعاد ذلك ودلالاته.

عندما ننظر في مصطلح «التغريبة» في بني هلال، نجده يوحي إلى دلالتين متآزرتين: أولاهما تعني التغرّب بمعنى مفارقة الوطن الأصل، مع ما تحمله مفارقة الوطن من معاناة وغربة وثانيتهما، تعني التوجه نحو بلاد المغرب، على اعتبار كون الوطن الأصل لأبطال التغريبة هو المشرق. إنَّ التوجه إلى بلاد المغرب بما فيه من مفارقة الوطن وغربة، لا يعني بالنسبة إلى عالم التغريبة غير الحزن والبكاء والدم. وذلك لسبب واضح يعود إلى كون المتغربين يفعلون ذلك بدافع البحث عن «موطن الكلأ» (الحياة)، وإنقاذ «حياة» الأبناء الثلاثة المحتجزين في تونس. إنه تغرّب إجباري، وليس اختيارياً، لأن البقاء في نجد يعني الهلاك الجماعي نتيجة الجدب.

الطريق طويل والمسالك وعرة، ولا يمكن إلاّ للحرب أن تفسح المجال لمواصلة «التغرب». ولكن بعد الوصول إلى بلاد تونس وتحقيق المبتغى من الخروج، تستمر الحرب لكن هذه المرّة بين الهلاليين أنفسهم. يحصل التنازع حول الأرض والسلطة يقتل دياب حسناً وأبازيد والجازية. وتنشب الحرب ثانية بين الأولاد (الجيل الثاني) وتحسم في النهاية لابن دياب.

تغريبة صالح بن عامر الزوفري امتداد للتغريبة الأم. فهو من سلالة بني هلال، وهو

«ضدّ» استمرار صورة بني هلال كما كانت. إن لديه وعياً آخر تجاه تاريخ السلالة. لكن الواقع يجسّد استمرار تاريخها. يعيش في قرية صغيرة شظف العيش وقساوته.. يمارس التهريب: تهريب البضائع إلى الحدود المغربية ـ الجزائرية، ونسجّل هنا علاقة دلالية وثيقة بين التهريب و«التغريب»، فهو مهرِّباً يفارق قريته الصغيرة متوجهاً إلى الحدود (الغربة). وفي تغربه هذا يتوجه غرباً نحو المغرب، وهو ـ أيضاً ـ كالهلاليين يتغرب مضطراً ومجبراً على ذلك، لأن رصاص الجمارك، ومطاردات أذناب السلطة تتوعده دائماً. وعندما يفكِّر في الإقلاع عن «التهريب» ليعمل في السدّ، وليستفيد كمجاهد سابق ضدّ الاحتلال الفرنسي يجد الطريق مسدوداً. يعاود التهريب ـ التغريب مجدّداً، وينتهي بالاعتقال.

لا نريد الذهاب بعيداً في مقارنة التغريبتين، فالأولى جماعية، والثانية فردية. ولكن صالح بن عامر ليس إلاّ صورة عن ممارسي التهريب العديدين. يكون التغرّب بهدف ضمان العيش والاستقرار. لكننا لا نجد فيه غير المعاناة والآلام. وإذا كان صالح قد «تغرّب» سابقاً وهو يجاهد ضدّ الاحتلال الفرنسي. فهو يتغرَّب الآن لأن سلالة بني هلال عندما طردت المحتل صارت تفرض على أبنائها «التغرب» لتستفيد فئة من السلالة ضدّ السواد الأعظم منها. وصالح بن عامر جزء من هذا السواد.

إن التغريبة فعل تاريخي ممتدّ واقعياً إلى الآن وجوهره البنيوي يكمن في ممارسة الحرب وفرض القهر على مستويين: يبدو الأول عندما تكون الحرب ضدّ العدو. ويبدو الثاني ضدّ مكوّنات الذات. ألا نجد هنا تجسيداً واضحاً لأبعاد «فاتحة الرواية»، حيث نجد ترابط التاريخي (بني هلال) بالواقعي (صالح بن عامر) بالسياسي (ممارسة الجور والظلم)، من خلال الإشارة إلى صورة بني هلال، وتطابقها مع نصّ «نوار اللوز»، وتكامل التاريخي والواقعي مع نصّ المقريزي؟!. إنَّ تدقيق الجواب وتوضيحه أكثر يتبلور لدينا بشكل أوسع بعد تحليل تعالق التغريبتين باعتبارهما نصَّين من خلال تجسيد أشكال «التعلّق النصّي» بينهما على صعيد الكتابة.

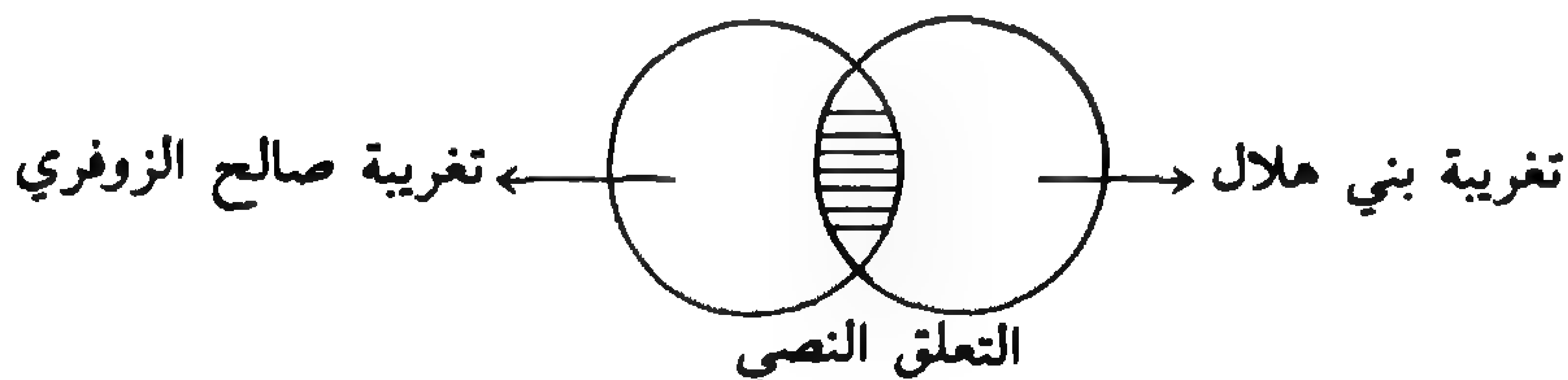
4. اشتغال التعلّق النصّي:

تتقدم إلينا «تغريبة صالح بن عامر الزوفري» متضمنة لتغريبة بني هلال. إننا نصياً أمام تغريبتين، أو أمام نصّ مزدوج، يتداخل فيه النصّ السابق (بني هلال) بالنصّ اللاحق (صالح بن عامر)، ويتفاعلان على مستويات عدّة. ولو شئنا ـ بطريقة أخرى ـ لقلنا، إننا

من خلال هذا النص المزدوج أمام «نصّ على نصّ»، الشيء الذي يجعلنا، ونحن نقرأ «نوار اللوز» نقرأ نصّين في آنٍ واحدٍ. إن نص تغريبة صالح بن عامر مكتوب على ورق شفاف، وتحته تبدو لنا رسوم نص تغريبة بني هلال. ولمّا كانت لأي نصّ مكتوب طريقة ما في تجسيد البياض والسواد، فإن نص التغريبة الثانية نثري، ومكتوب بطريقة جديدة يتميّز فيها السرد عن العرض. وهذا ما يجعل البياض فيه والسواد يشتغلان بطريقة خاصة تبدو لنا من توازيهما على الورق. الشيء الذي يجعل فضاءات البياض تسود كلما كان العرض، أو مورس تقطيع السرد. عكس ما نلاحظ في تغريبة بني هلال التي كتبت بطريقة تقليدية يحتل فيها السواد الحيز الأكبر. ولا يبدو البياض إلا عندما ننتقل من النثر إلى الشعر عندما ما تسوّي إحدى الشخصيات ربابتها وتنشد.

وبحكم تمايز النصّين على هذا المستوى تتجلى لنا بوضوح كون التغريبة اللاحقة وهي تكتب على ورق شفاف تتيح بياضاتها العديدة بروز سواد التغريبة الأولى، وإلى جانب هذا البروز الذي يتخلل البياضات، تجد أحياناً أخرى تشطيباً على ما يبرز من النص الأول، وكتابة أشياء أخرى فوق ما شطب عليه. وفي بعض الأحيان تغيير بعض الكلمات من النصّ الأصل، ووضع أخريات غيرها، إلى غير ذلك من العلاقات التي يمكن أن يأخذها نصّ مكتوب على نصّ آخر. . .

ولو حصلنا على صورة فوتوغرافية للنصّ الذي يبرز لنا من تحته الأصل، لوجدنا أنفسنا أمام نصّين يتجاوران ويتكاملان يكلّم الثاني الأول أحياناً، ويعارضه أحياناً أخرى. . ولكننا في النهاية نجدنا أمام نصٍ جديد بما في الكلمة من معنى هو «نوّار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري». على نحو ما نقدّم في هذا الشكل:



بسبب الطبيعة الازدواجية للنصّ الجديد تبرز فعلاً صعوبة القراءة أمام القارىء الذي لم «يتنازل» لقراءة تغريبة بني هلال. هذه الصعوبة التي يُسَجلها المناصّ الداخلي نفسه:

«قبل قراءة هذه الرواية التي قد تكون لغتها مُتعِبَة»، تكمن في التعالق الحاصل بين النصيّن، والذي يصعب أحياناً تمييزه ما لم تكن عندنا صورة كاملة عن عالم النصيّن في اختلافهما واشتراكهما.

فما هي الصورة التي يأخذها هذا التعالق بين النصين تبعاً للشكل الذي قدمنا إجمالاً، وما هي أنواع التفاعل النصيّ التي تتجسد لنا عبرهـا صور العـلاقات بين التغريبتين؟

من خلال التحليل تتبدّى أمامنا مختلف أنواع التفـاعل النصيّ الثـلاثة، ولكن باختلاف بينها، كما سنبيّن بعد إلقاء نظرة على كل نوع بهدف التمثيل، تاركين لمن يريد التعمق في الكشف عنها خزاناً من الأمثلة والشواهد التي يمكن أن تغني نظرية التفاعل النصيّ، وبالأخص ما تعلّق منها بِمُسْتوى «التعلّق».

هذه الأنواع الثلاثة هي: التناصّ والمناصّة والميتانصيّة..

أ- التناصّ: يهيمن هذا النوع بالأخص فيما يتصل بأسماء الأعلام الموجودة في التغريبتين. وهي قد تتداخل إلى الدرجة التي نستشعر فيها وكأن شخصيات تغريبة بني هلال جزء لا يتجزأ من تغريبة صالح بن عامر لنقرأ هذه المقاطع مثلاً:

«.. يجنون أرباحاً مفزعة مثل تلك التي كان يجنيها أبو زيد الهلالي، أنت طيبة يا الجازية، لكن أهلك الكبار، دياب الزغبي والأمير حسن بن سرحان، كانوا يقامرون بعيون أطفالنا وبالنفط وبأعناق الفقراء...» ص 18.

«... لست أبا زيد الهلالي. تحركه في أصبعك كخاتم سليمان تحوّل إلى زبون طيّب في بقالة الحسن بن سرحان. لا يا السبايبي لست من بلاد أهل الغرب، حتى أقدّم لك الطاعة والخضوع. ولست من آل زغبي يا حسن حتى أضع المحارم دم الفقراء والجازية التي قتلت غدراً...» ص 40.

إن الأمثلة كثيرة ويَنْضَحُ النصّ بهذا التعالق الوثيق بين أعلام التغريبين إلى الدّرجة التي يصعب معها أحياناً تمييز الشخصيات المشاركة في القصّة عن غيرها من الشخصيات المستدعاة من عالم تغريبة بني هلال. والعلاقة بين أسماء الأعلام الموظفة في الرواية تأخذ أحياناً بعد المشابهة أو المقابلة. في المشابهة تتماهى شخصيات التغريبة الثانية ببعض شخصيات الأولى كالعلاقة التي تغدو بين الجازية ولونجا (حبيبة صالح)، أو شخصية أحد أذناب السلطة أو ممارسيها (السبايبي) بأبي زيد أو الحسن بن سرحان. وتبدو المقابلة من خلال تباعد العلاقة وتناقضها بين شخصيتين من التغريبتين (صالح وأبي زيد). على نحو ما يظهر لنا من الشاهد المسجل أعلاه، حيث نجد العلاقة تأخذ التقاطب التالي:

العلاقة	تغريبة بني هلال	تغريبة صالح بن عامر
جني الأرباح	أبو زيد/دياب/الأمير حسن	رجال السلطة
الطيبوبة	الجازية	الفقراء

إن العلاقة بين شخصيات التغريبة (أبو زيد...) ورجال السلطة في نوار اللوز هي المقامرة وجني الأرباح ضدّ الجازية وفقراء الوطن الطيبين والمستغلين. العلاقة واحدة وإن تغيّر الزمن. ونجد الشيء نفسه في المثال الثاني. حيث يضع صالح نفسه مثل الجازية ضد السبايبي باعتباره أحد رموز السلطة والذي يشبه الحسن بن سرحان.

إن بعدي المشابهة والمقابلة يتجسدان أبداً بين عالمي الشخصيات الإيجابي والسلبي في التغريبتين. ومعاً يتحققان ـ نصياً ـ من خلال التناصّ الذي تتداخل فيه الأعلام من التغريبتين إلى حدّ الاشتراك في الفعل رغم ما بينها من تمايز تاريخي وتتوضح لدينا هذه الصورة أكثر بالانتقال إلى النوعين الآخرين من التفاعل النصيّ.

ب ـ **المناصّة**: سجلنا هيمنة التناصّ، ووقفنا بالخصوص على ما يتعلق بأسماء الأعلام لبروزها. وفي المناصّة Paratextualité نجد حضور مقاطع من التغريبة الأولى مقتبسة باعتبارها بنية نصية لتحتل لها موقعاً يجاورُ بنيات نصيّة من التغريبة الثانية:

1. «قد تكون أنت الحسن بن سرحان في هذه الحرب الكبرى، لكنني بكلّ تأكيد لست أبازيد الهلالي. أنت عاجز عن إصدار أمر أمراء بني هلال:

ـ «فإن كنت طائعاً لله وللأمير، فضع في رجليك هذا القيد».
ولن أقول ما قاله أبو زيد الهلالي للحسن بن سرحان:

ـ «سمعاً وطاعة يا مولاي».
ولن أحطّ القيد في، رجلي. فالسيوف اليمنية التي تملكها بتارة ومخيفة. لكنها عاجزة عن حزّ رقاب الفقراء» ص 94.

2. «الحرب يا بنت الناس، وكلّ الناس، لم تكن متوازية. حين انتهى كلّ شيء، ركب نصر الدين الشهبا عيونه بحرية مخيفة وسط صحراء لا تنجب إلّا الصفرة. على يمينه الملك صالح صهره، ووراءه عشرون راية، وتحت كلّ راية خمسة آلاف فارس. ركبوا الجياد وامتصت أراضي «عين برشان» دم ال بريقع وشيبان وزيره الذي كان أوّل من

قُطِع رأسه. مدّ يده نحو المجمر. شعر بالوحدة القاتلة...» ص 130.

نعاين في المثال الأوّل ما سبق تسجيله في التناصّ عبر تقابل أسماء أعلام التغريبتين، لكن ما نلاحظه هنا هو حضور المُنَاصّ من خلال كلام الحسن بن سرحان لأبي زيد، وجواب هذا الأخير. كما نلمس ذلك أيضاً في المقطع الذي يتحدث عن الاستعداد للحرب. ومن خلال هذين المناصَّين اللذين اقتبسا من التغريبة، حرفياً، وقدّما باعتبارهما مُنَاصاً داخلياً يحق لنا أن نتساءل لما تمّ توظيف هذين المتفاعلين النصيّين من خلال هذا النوع؟

إنّ لكل نوع من أنواع التفاعل النصيّ طبيعته ووظيفته. والمناصّ يوظف لتحقيق المفارقة النصيّة بين بنيتين نصيّتين (الأولى أصلية والثانية طارئة) حول وضعية معيّنة للمزيد من تعميق التماثل أو الاختلاف بين البنيتين لغوياً وأسلوبياً ومضمونياً. وفي المثال المقدَّم يبدو لنا المناصّ الذي يتحقق من خلال كلام الحسن بن سرحان:

«فَإِنْ كُنْتَ طائعاً لله وللأمير، فضع رجليك في هذا القيد» ذا طبيعة نصيّة خاصة. إنّه يمتحُ من نصّ له مرجعية دينية وسلطة عليا «وأطيعوا الله، وأطيعوا الرسول...»، كما أنه صادر عمّن يملك السلطة إنه نصّ متعالٍ زمانياً ومكانياً. كما أن له بعداً شاملاً في الذاكرة الجماعية يدركه المتكلم والمستمع. وأغلب المناصّات الداخلية لها هذه الطبيعة الشمولية: تحققها كنصّ متعالٍ. ونفس الشيء نجده في المناصّ الثاني «سمعاً وطاعة يا مولاي». وإن كان من طبيعة مناقضة للأوّل. أما المناصّ المتعلق بالاستعداد للحرب فهو بدوره يمتحُ من نصّ أكبر مرتبط بالذاكرة الجماعية في وصف الحروب القديمة.

إنّ تعالي المناص بوجه عام، طبيعياً ووظيفياً، علاوة على نقله إيّانا من عالم لفظي إلى آخر يوظّف في سياق صراع تناحري بين صالح بن عامر وبين من يترصدّ أعماله لأنه مهرِّب. والمثال الثاني امتداد لذلك الصراع الذي يذهب ضحيته أحد زملاء صالح. وفي المثالين معاً نعاين امتداد النصّ السابق وتعالقه بالنصّ اللاحق. فما كان يمارس سابقاً ما يزال يمارس إلى الآن. وتبعاً لذلك تغدو التغريبة الثانية مماثلة للأولى من حيث عوالم القصّة فيهما معاً، رغم الفارق الزمني. فقد تتبدل اللغة النصية، وقد تتغيّر أشكال الحرب الممارسة ضدّ الشعب ووسائلها، لكن المضمون واحد: وهو ممارسة الضغط والقمع على المستضعفين والفقراء ـ لكن ما يتغيّر في تغريبة صالح بن عامر الزوفري بالمقارنة مع التغريبة الأولى التي تتفاعل معها نصياً هو أنها لا تكتفي فقط باستيعاب بنيات نصيّة من تغريبة بني هلال أو تمثلها ومماثلها رغم البعد الزمني الفاصل، والذي يشي بامتداد

التاريخي في الواقعي من خلال السياسي، ولكنها إلى جانب ذلك تتميّز بمعارضتها لها. وتكمن هذه المعارضة في اتخاذها موقفاً منها، ومن امتدادها. تبرز هذه المعارضة أو هذا الموقف في النوع الثالث من أنواع التفاعل النصيّ بين التغريبتين وهو ما نسميه بالميتانصّ.

ج ـ **الميتانصيّة**: كما يهيمن التناصّ يهيمن في تغريبة صالح بن عامر. ولمّا كان الميتانصّ يتجسد من خلال النقد الذي يوجّهه المتفاعل النصيّ الأصل للبنيات النصيّة السابقة، نرى أن من بين أوجه العلاقة التي تأخذها تغريبة صالح بن عامر مع تغريبة بني هلال وجه النقد إلى هذه التغريبة الأخيرة من خلال بعض عوالمها.

يبرز لنا ذلك بجلاء من خلال المثالين اللذين رأيناهما في النوع الثاني (المناصّ). فصالح بن عامر يؤكد على اختلافه عن أبي زيد الهلالي في موقفه من الحسن بن سرحان. فهو يعارض الخضوع والامتثال للنصّ الاكبر سواء كان دينياً أو إدارياً. وهو يرفض أن يقول «سمعاً وطاعة». ورغم الحرب الشرسة الموجّهة ضدّه فهو يقاوم ويظل يقاوم. وهو في فعله هذا يتخذ موقفاً نقدياً ضدّ أبي زيد الهلالي باعتباره خاضعاً، كما أنه في أمثلة عديدة من الرواية ينتقد أبازيد وغيره من شخصيات تغريبة بني هلال باعتبارهم تجسيداً ملموساً لوجوه السلطة الظالمة. وهو لا يكتفي ـ أيضاً ـ بانتقاد هذه الشخصيات بل إنه يوجّه نقده الحادّ، ولسانه اللاذع والفاحش ضدّ تركة بني هلال ومخلفاتهم بوجه عامّ في مواطن كثيرة من الرواية ويمكن الاكتفاء بهذا المثال الدّال على ذلك:

«... والله أنتم أولاد عامر، سلالة بني هلال. هكذا دائماً. وإذا لم تتقاتلوا علانية، كرهتم بعضكم بعضاً...» ص 50.

«... يقال إنه عامري فهو جزء من هذه السلالة الخائبة. عندها كلّ شيء ويقتلها الجوع» ص 50. إن النص يزخر بمثل هذه النماذج التي يتحوّل فيه المناصّ إلى ميتانصّ يبرز من خلاله موقف صالح بن عامر الزوفري من عوالم تغريبة بني هلال وامتدادها الواقعي في شخص الأعداء الطبقيين الذي استفادوا من نضال المجاهدين والشعب الجزائري عموماً، وإن كان الراوي أحياناً يسمّي أعداءه باسم يضاهي اسم «بني هلال» وهو «بنو كلبون». أما في أحيان أخرى فيسميهم بأسمائهم الحقيقية في النص، أو بأسماء بعض أبطال السيرة أو التغريبة.

من خلال هذه الأنواع الثلاثة للتفاعل النصّي نجد هيمنة التناصّ والميتانص بشكل بارز وعلى مجرى النصّ بكامله. وهذان النوعان أكثر تجسيداً لطابع العلاقات التي يرمي

الكاتب إلى التأكيد عليها وهو ينجز نصّه فوق نصّ تغريبة بني هلال، بناء على الطابع الذي حدّدناه أعلاه والذي يمكن تلخيصه على النحو التالي:

1. الاستيعاب: حيث يبرز لنا تغريبة صالح بن عامر مؤسسة على عالم التغريبة الأصل. ومن خلال هذا الاستيعاب تتم موازاة عالم النصّ السابق بعالم النصّ اللاحق.

2. المعارضة: وهو الطابع الذي يتجاوز الأول ويحدّده.

إن المعارضة تأتي لتحويل الاستيعاب من بعده النصيّ في ذاته إلى بعد خارج نصيّ يتجلى في قراءة النصّ السابق ومعارضته واتخاذ الموقف النقدي منه. وهذا الموقف هو أيضاً موقف من النصّ اللاحق باعتباره التجسيد الواقعي للنصّ التاريخي. ومن خلال الطابعين في تكاملهما واختلافهما تبرز «إنتاجية» النصّ اللاحق باعتباره نصاً جديداً وآن أوان البحث في انتاجيّة هذا النصّ أو «نصيته» من خلال التساؤل عن أبعاد ودلالات أشتغال التفاعل النصيّ.

5. أبعاد التفاعل النصيّ:

نوثر الوقوف عند أبعاد هذا الاشتغال على مستويين اثنين: المستوى الأول نصيّ والثاني خارج نصيّ.

أ. **المستوى الأول**:نصياً يبرز لنا أثر اشتغال تغريبة صالح على تغريبة بني هلال من خلال الجوانب التالية:

1. طبيعة السرد الشعبي: حيث نجد السرد في نوار اللوز مطبوعاً بطابع السرد الشعبي سواء على مستوى لغته أو ترهينه السردي (الصوت السردي). فحضور اللغة اليومية من خلال لغاتها الخاصة (Sociolecte). بالجماعة الاجتماعية التي ينتمي إليها صالح بما فيها من فحش وعنف وفظاظة يجلّي لنا البعد الشعبي الذي يلتقي ولغة التغريبة في حكيها عن عوالمها اللغوية الخاصة بما فيها من أبعاد فلاحية ورعوية متميزة. كما يحضر ذلك على صعيد الصوت السردي المزدوج الذي يتماهى فيه الراوي (الناظم الداخلي) بالشخصية المحورية صالح (الفاعل) أحياناً، أو ينفصل عنه أحياناً أخرى. في الحالة الأولى يتماهى معه إلى الدرجة التي قد نتساءل فيه من يتكلم هل الناظم الدّاخلي (auktoriale) أو الفاعل (personale) لأن اللغة التي يوظف الناظم هي لغة الفاعل. ونجد الشيء نفسه في الحالة الثانية حيث نجد الناظم الداخلي وهو يسرد يتوجّه إلى الفاعل بالسباب والشتم الشيء الذي يجعلنا نرى وكأن الفاعل يتحدث إلى نفسه معاتباً أو مدَلّلاً، أو ما شابه هذا من الطرائق. وهذه الصورة نجدها بجلاء في التغريبة، وخصوصاً في

شكلها الشفوي الذي تقلصت بعض مظاهره ـ وإن بقي أغلبها حاضراً ـ في انتقالها إلى الشكل الكتابي.

2. **تكسير عمودية السرد**: إننا لا نجدنا في نوار اللوز أمام أحداث متسلسلة وخصوصاً في الفصل الأول. فهيمنة التقطيع السردي والانتقال الزمني علاوة على كونه خياراً كتابياً، نجد للتفاعل النصيّ دخلاً فيه. لأن إقحام بنيات نصيّة من نص سابق تساعد الكاتب على تقطيع السرد وتفكيكه لإدخال تلك البنيات أياً كان نوعها ويمكن التدليل على ذلك بكون بعض المقاطع أو الوحدات التي يندر فيها إدراج بنيات متفاعلة كيف أن السرد الخطِيّ يهيمن فيها.

3. إن الجانبين أعلاه يجعلاننا نستنتج كون الكاتب وهو يمارس التفاعل النصيّ كان عنده هاجس إنجاز عمل روائي لا كتابة تغريبية (كنوع سردي) جديدة إنه وهو ينطلق من السيرة كنوع سردي قديم يسعى إلى تكسير نوعية النص الأول وإنجاز نصّ جديد وبذلك تغدو الرواية النوع الجديد الذي يستوعب بنيات نوع قديم ويتجاوزها معارضاً إياها على المستوى النصي. ويتحقق عبر ذلك اتخاذ الموقف ليس فقط من عوالم التغريبة، ولكن أيضاً من طريقة كتابتها وفي النص شواهد دالة على ذلك كموقف الراوي (الناظم الداخلي) من سيدي على التوناني منذ مطلع الرواية (انظر ص 9-10).

ب. **المستوى الثاني**: الخارج النصيّ: ونحاول الإمساك به هنا من خلال الزمن كبعد يتجاوز ما هو داخلي في القصة والخطاب والنصّ إلى ما هو خارجي يمسّ أبعاده التاريخية والاجتماعية كما هي مقدّمة إلينا من داخل النصّ ذاته.

إن للزمن قيمة خاصة على مستوى النصّ الروائي في نوار اللوز، سواء تعلّق الأمر بزمن الخطاب أو القصة أو النص. يجري زمن القصة في الرواية في فصل الشتاء ولهذا الفصل في الرواية دلالة قوية إلى ما يوحي إليه على صعيد القصة وشخصياتها وفضائها. إنّ الشخصيات المحورية تعيش وضعاً مزرياً، تعيش في فضاء لا يضمن لها اتقاء قساوة البرد وشدّة ثلوجه. وعندما نعرف أن الشخصية المحورية (صالح بن عامر) تمارس التهريب على دابّة، نتبيّن المشاكل التي تعاني منها وهي تنتقل بين الأحراش والشعاب بلباس رثّ لا يقي الطقس البارد وصعوبة المسالك الموحلة التي تخترقها.

لاختيار فصل الشتاء زمناً للقصة دلالة تتوازى والدلالة المحمّلة في عوالم القصة. فالقهر والقمع والفقر والمطاردة إذ تعتبر ظواهر اجتماعية بالغة التردّي وهي تمارس على الإنسان لا تختلف عن الظواهر الطبيعية القاسية ولا سيما عندما لا تكون الوسائل

الضرورية متوفرة عند الإنسان لمواجهتها.

إن هذا الشتاء الطويل القاسي يبرز لنا من خلال زمن القصة المزدوج الذي يؤشر إليه بمؤشرات زمنية وتاريخية مسجلة تشير إلى التاريخ (زمن بني هلال) وإلى الواقع (زمن الجزائر الحديثة والمعاصرة). ومن خلال هذه المؤشرات نسجّل من خلال الزمن امتداد التاريخي في الواقعي من خلال مماثلهما على الصعيد الاجتماعي والسياسي: لا فرق بين «بني هلال» و«بني كلبون». فالممارسة واحدة. الاقتتال من اجل فرض السلطة، والدفاع عن المصلحة الخاصة ضدّ الذين كانوا يشتركون جميعاً في فرض هذه السلطة. كان بنو هلال متحدين وهم يواجهون مقاومة المغاربة. لكن ما إن انتهى الأمر إليهم حتى انقسموا، وكل يكيد للآخر. لا فرق بين الزمن الماضي والجديد. كما أنه لا فرق بين الماضي القريب (الاستعمار الفرنسي) والحاضر (الاستقلال). إنها نفس الممارسة. ويمكن أن نمثل لهذا من خلال شخصية صالح بن عامر الذي يجاهد ضد الاحتلال الذي كان يعتبره «عنصراً خطيراً». يظل ملفه مدرجاً ضمن الملفات، ويحرم في عهد الاستقلال من الاستفادة كما استفاد غيره من غير المجاهدين يظل وينظر إليه كـ«عنصر خطير». والبندقية التي كان يحارب بها المستعمر تأتيه دائماً فكرة صبّها على رأس «النمس» الذي يطارد المهربين. وصورة نابليون كما كانت معلقة في عهد الاحتلال ما تزال معلقة في عهد الثورة في الإدارة التي يذهب إليه صالح مطالباً بإنصافه كمجاهد سباق: إنه الامتداد التاريخي البعيد (بنو هلال) والقريب (الاحتلال) في الواقعي (العهد الجديد). يتأكد لنا هذا التعالق من خلال التفاعل النصيّ بين بنيات نصّ التغريبتين، كما يتأكد من خلال البعد الزمني. ومن خلال تعالق النصيّ بالخارج النصيّ نجدنا أمام إنتاج نصّ جديد بقدر ما يعارض السيرة الشعبية (التغريبة) وكنصّ ثقافي، يعارض الذهنية الممتدّة إلى الحاضر والضاربة في الجذور التاريخية.

إن تداخل التاريخي والواقعي من خلال السياسي واستمرار البنيات المتجذرة لا يمكن أن يتمّ إلاّ بالنقد والتجاوز. وبذلك فقط يتحوّل الشتاء الثقيل وينوّر اللوز ليعلن الأمل الذي تنفتح به الرواية ممثلة من خلال بداية الربيع الجميل.

تبعاً للجوانب السابقة المستخلصة من خلال التحليل نعاين بجلاء إنتاجية نصّ نوار اللوز وتميّزه فنياً ودلالياً. وهو بذلك يضاف إلى رصيد الرواية العربية الجديدة التي بدأت تتبلور منذ بدايات السبعينات مقتحمة الواقع العربي في تعقده وخصوصياته، دافعة بذلك في اتجاه خلق نوع أدبي جديد ومنفتح ومرسية بذلك طرائق جديدة في إنتاج الكتابة.

4. ليون الافريقي ووصف افريقيا

0. تقديم:

من الأعمال السردية التي تندرج ضمن ما نسميه بـ«التعلق النصي» نجد رواية «ليون الافريقي» لأمين معلوف[1]، صدر الكتاب سنة 1986 بالفرنسية، وقام بترجمته إلى العربية عفيف دمشقية. يتعلق ليون الافريقي بـ«وصف افريقيا» للحسن بن الوزان، ويتفاعل معه نصياً. وكما كان عملنا مع الروايتين السابقتين، نحاول هنا تحليل هذا النص من خلال نقطتين اثنتين، في الأولى نحاول تقديم صورة عن المغرب كما يجسدها لنا «ليون الافريقي». وفي الثانية، نرمي إلى اجراء مقارنة بين «ليون الافريقي» و«الزيني بركات» ما دامتا تلتقيان حول حدث مركزي هو «احتلال القاهرة»، وسقوطها بيد العثمانيين، ومن خلال هاتين النقطتين نكون نراكم معطيات حول التفاعل النصي بوجه عام، والتعلق النصي بوجه خاص، لنتمكن في النهاية، في نقطة ثالثة من الوقوف على أوجه العلاقات التي تقيمها «ليون الإفريقي» مع «وصف افريقيا» وإبراز ملامحها وأشكالها وأبعادها.

1. ارتباط الشخصية بالفضاء:

1.1 ـ تتألف رواية «ليون الافريقي» من أربعة كتب. وكل كتاب يتصل بفضاء مختلف عن غيره من الفضاءات، وعلى أصعدة شتى. ولما كانت الرواية تأخذ شكل السيرة الذاتية لشخصية الحسن بن محمد الوزان (ليون الافريقي) المحورية، فإننا ننتقل بانتقال هذه الشخصية في المكان والزمان، وكلما قُيِّضَ لها التواجد في فضاء ما، فإنها تمارس الحكي عن الأفعال والأحداث التي تأخذ مجراها زمن وقوعها كما يعاينها الراوي ـ الشخص (الراوي المتكلم). ونلاحظ في هذا الصدد أن انتقال الشخصية المحورية في الفضاء غالباً ما يكون قسرياً ومفروضاً: فالانتقال الأول من غرناطة إلى فاس جاء نتيجة طرد الاندلسيين من قبل الإسبان. ورحلة الحسن من فاس إلى السودان بصحبة خاله كانت بطلب من السلطان. وكذا الانتقال من فاس إلى الحج جاء بناء على أوامر السلطان، الذي نفاه بسبب تحمله مسؤولية نفي الزروالي وتعرضه للاغتيال على يد هارون صهره. وأخيراً

(1) Amin Maalouf : **Léon l'Africain,** édi. J. C. Lattés 1986.

نجد انتقاله من القاهرة (الكتاب الثالث) إلى روما يجيء نتيجة الأسر الذي تعرض له وهو في «جربة» بتونس وهكذا. . .

إن أغلب الانتقالات قسرية كما نلاحظ، غير أن الحسن لا ينشغل بذاتيته وهمومه إبان اغترابه. إنه يعيش حياته في فضائه الجديد، كما كان يعيشها في فضاء آخر يُحِبُّ ويهوى، ويتخذ له أصدقاء جدداً، يتعرف على مختلف جوانب هذا الفضاء، منقباً وباحثاً، ومسجلاً كل ما يتراءى أمامه أو ما ينقله عن أهالي البلد الذي يتواجد فيه. وبهذا نجدنا ـ في أغلب الأحيان ـ أمام حضور الراوي الشخص الذي يصبح ذاتاً للسرد وموضوعاً له في آن، فهو ذات السرد باعتباره فاعلاً داخلياً أو ذاتياً، يقوم بدور السرد والتبئير معاً. وهو موضوع السرد عندما يحكي عن تجاربه والأحداث التي تطرأ له في هذا الفضاء أو ذاك. لكن تمركز السرد والتبئير على ذاتية الراوي ـ الشخص لا يعني الانغلاق على الشخصية المحورية، بل على العكس من ذلك نجد ذاتيته تصبح تتحدد من خلال العلاقة التي تقيمها الشخصية مع الفضاء. وهذه العلاقة تأخذ بعداً جدلياً بين الذات (شخصية الراوي) والفضاء (المكان الذي يتواجد فيه) وسنحاول في هذه الدراسة أن نقف عند حدود علاقة هذه الذات بالمغرب كفضاء للحكي، أو كمادة حكائية، كما يقدمها لنا الحسن كراوٍ في هذا الخطاب السردي.

2.1 ـ بناء النص:

يتوزع النص على أربعة كتب ـ كما سبقت الاشارة ـ تتخذ شكلاً تسلسلياً على صعيد الزمن، وهذه الكتب تأخذ الترتيب التالي:

1 ـ كتاب غرناطة: (من 894 هـ إلى 899 هـ).
2 ـ كتاب فاس: (من 955 هـ إلى 918 هـ).
3 ـ كتاب القاهرة: (من 919 هـ إلى 924 هـ).
4 ـ كتاب روما: (من 925 هـ إلى 933 هـ).

من كتاب غرناطة إلى كتاب روما يتم الانتقال في الزمان والمكان بما يحويانه من تحول وتغير سواء على مستوى الشخصية المحورية (الحسن ابن محمد الوزان) أو غيرها من الشخصيات، أو على مستوى الفضاءات والأمكنة التي يتم الانتقال إليها. وفي هذه الانتقالات الكبرى تحدث انتقالات صغرى تأخذ شكل الأحداث والأفعال التي تطرأ على الشخصية المحورية وغيرها من الشخصيات داخل كل فضاء من الفضاءات الكبرى المذكورة.

ونلاحظ من خلال تسلسل هذه الكتب الأربعة أننا نتتبع تحركات انتقال الراوي ـ الشخص عَبْرَ فضاءات مختلفة جغرافياً وحضارياً. فهناك من جهة أولى غرناطة (التي غدت مسيحية) وروما المسيحية، باعتبارهما حاضرتين شمال حوض البحر المتوسط. وهناك من جهة ثانية فاس والقاهرة باعتبارهما مدينتين اسلاميتين، وتقعان معاً جنوب حوض المتوسط. وإذا كان الحسن قد طرد وهو صغير السن مع اسرته والأندلسيين من غرناطة (المسيحية) قسراً، فإنه سيدخل إلى روما قسراً، أيضاً، بعد الأسر الذي تعرض له كبيراً. وهناك سيضطر إلى الدخول في الديانة المسيحية. نلاحظ من خلال هذا التقابل بين الفضاءات صلة وطيدة بما تؤول إليه الشخصية المحورية، وما تعرفه من تحوّل وتغير بسبب تعالقها مع الفضاء الذي توجد فيه.

إن التقابل بين الفضاءات الأربعة والذي يتجسد جغرافياً (شمال ـ جنوب) ودينياً (مسيحية ـ اسلام) لا يمكن أن تلحمه إلا شخصية من قبيل الحسن ـ ليون. ولعل في ازدواجية اسمه (العربي ـ اللاتيني) دليلاً على ذلك الترابط بين الفضاء والشخصية، كما أن هذا التقابل ـ بما يتضمن ـ لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال حدث الرحلة. إن الرحلة كحافز للحكي هي التي يتحدد منها أي تحول يتم بواسطة الانتقال من فضاء إلى آخر ومن شخصية إلى أخرى، ومن زمان إلى آخر. . .

وإذا كانت الرحلة عنصراً مركزياً في مجرى الحكي، بما تتيحه من تغيّر على مستوى مادة الحكي ومنظورات السرد في أي عمل حكائي يوظف الرحلة، فإن غنى الشخصية يزداد خصوبة وثراء بوجود هذا العنصر. وهكذا نلاحظ فعلاً أن شخصية «ليون الافريقي»، في العمل الذي نحن بِصَدَد تحليله، تستقي خصوصيتها في الانطلاق من شخصية ذات بعد تاريخي. وهذه الشخصية عاشت حياة مليئة بالتناقضات والمغامرات، وعايشت اعصراً حبلى بالأحداث التاريخية الكبرى سواء في الشرق أو الغرب. وباعتبارها كذلك، فإن توظيفها ـ بالشكل الكتابي الذي اعتمده امين معلوف ـ جعل منها «شخصية روائية»، بما يحمله هذا المفهوم من أبعاد وإيحاء، وفي هذا العُنْصُر ـ بالضبط ـ تتجلى إنتاجية أمين معلوف للشخصية الروائية الممتلئة والعميقة، وذات الحضور آلمتميز الذي يلغي كونها نسخاً أو إعادة انتاج لشخصية تاريخية.

هذه الشخصية المتميزة تتقدم إلينا ملامحها ومكوناتها تدريجياً، ولا تكتسب أبعادها الخاصة إلا من خلال علاقتها بالفضاء. ولما كانت الكتب الأربعة تختلف عن بعضها فضائياً، فإنها تختلف زمنياً أيضاً، وهي في تسلسلها على صعيد الزمن تواكب تحولات

الشخصية المحورية من لحظة الميلاد في غرناطة إلى النشأة في فاس والنفي في كتاب القاهرة، والأسر في روما.

وهكذا نعاين على صعيد الزمن أن كتابي غرناطة والقاهرة يغطي كل واحد منهما ستة أعوام من حياة الحسن. ويستوعب كتاب روما تسعة أعوام منها، بينما يتسع «كتاب فاس» لـ 18 سنة من حياة مليئة بالمغامرات والتناقضات. وكما قسم الكاتب عمله إلى أربعة كتب، قسم كل كتاب إلى أعوام، وكل عام يحمل شارة حدث أساسي يسمى به مثل: عام سلمى الحرة، أو عام العبور أو عام الحمام... وهكذا. والكاتب هنا يستغل التقويم الشعبي في تسجيل التاريخ باعتماد الأحداث والوقائع الكبرى، التي لا يمكن أن تنسى، والتي تظل تحتفظ بها الذاكرة، ويحيل إليها كلما أريد تذكر ما جرى في سنة ما من السنوات. غير أن أسماء الأعوام في النص تأخذ بُعْدَ «الوظائف الأساسية» كما يحددها رولان بارت.

3.1 - بتتابع هذه الأعوام وتسلسلها يتشكل كتاب كامل له حدوده وخصائصه ومواصفاته التي تجعله يختلف عن غيره من الكتب وما تضمنه من أعوام أو أحداث مركزية أو فرعية متداخلة. وكأني بالكاتب وهو يقسم كل كتاب إلى أعوام يومىء إلى أن الكتاب يشكل حقبة من عمر الشخصية تختلف عن سابقتها أو لاحقتها. وبانتهاء الكتاب الأول وبداية الثاني، يقول الراوي - الشخص:

«لم يشأ الله أن يكتب مصيري بكامله في كتاب واحد، ولكنه يجري موجة اثر موجة، على إيقاع البحور...» ص: 113.

لذلك كان لا بد أن تتعدد الكتب والفضاءات والأزمنة، وفي كل كتاب أو فضاء أو زمان تجري الأمور باشكال مختلفة عما تعرفه في غيرها، وعدم انكتاب مصير الشخصية المحورية في كتاب واحد كان يعكس تعقيدها وعمقها ومأساويتها في الآن نفسه.

يلخص لنا الراوي - الشخص قصة حياته كما تسجلها بداية الرواية من خلال قوله:

«أنا الحسن بن محمد الوزان أنا جان - ليون ميديسيس، ختنت على يد حجّام، وعمّدت بيد البابا، يدعونني الآن الافريقي، بيد أني لست من أفريقيا أو أوروبا أو بلاد العرب، ويطلقون علي أيضاً: الغرناطي والفاسي والزياتي، ولكني لم أصدر عن أي بلد أو مدينة أو قبيل، أنا ابن السبيل، وطني قافلة، وحياتي لا يمكن ترقبها من أية مفازة، وحياة غيري ترتقب...» ص 9.

تذهب شخصية الحسن إلى الإعلان في هذا المقطع عن عدم انتمائها إلى أي فضاء، وهي بذلك تعني ـ كما يمكن أن نستنتج ـ أنها تتعدد بتعدد الفضاءات، فالحسن في المغرب مغربي، وفي تونس يرتدي اللباس التونسي، ويمكن قول الشيء نفسه عن القاهرة أو روما. إنها شخصية متعددة الأبعاد، تتحدد من خلال الفضاء، ويتحدد الفضاء من خلال رؤيتها كما تقدم إلينا. وبهذا يتحقق ذلك التفاعل الذي أومأنا إليه اعلاه بين الذات والموضوع. وفي كل فضاء تترسخ لدى الشخصية المحورية صورة ما عنه، وقبيل الانتقال إلى الحديث عن صورة المغرب كما تتقدم إلينا من خلالها، لنقرأ هذا التلخيص الذي تتجلى لنا من خلالها أيضاً، وبشكل أكثر تركيزاً احدى صور ارتباط الشخصية بالفضاء:

«تفتقت حكمتي في روما، وفي القاهرة انبثق هواي، وتولد في فاس هلعي، وغرناطة ما تزال تشهد براءتي» ص 10.

2 ـ المغرب مادة للحكي (كتاب فاس)

0.2 ـ يمتد «كتاب فاس» على 181 صفحة تقريباً، متسعاً بذلك لـ 18 عاماً من حياة الحسن بن محمد الوزان، وهو بذلك يعتبر أكبر الكتب سواء على مستوى الأعوام، أو الأحداث، أو الصفحات. لا غرو في ذلك، فالحسن يعيش في فاس طفولته والفترة الأولى والهامة من شبابه. لقد غادر غرناطة بصحبة والده وعمره لا يتجاوز السادسة ليستقر بفاس مع أسرته منذ سنة 955 هـ، (1495) م، يتلقى تعليمه فيها، ويرحل مع خاله في سفارة كُلّف بها هذا الأخير من قبل سلطان فاس إلى تومبكتو في الجنوب، يمارس التجارة ويعرف الغنى والتقرب من السلطان إلى أن يغضب عليه، ويأمره بمغادرة فاس سنة 918 هـ (1513 م).

إنها فَتْرة مُهمة من حياة الحسن، تفتقت فيها مواهبه وتبلورت شخصيته وليس غريباً أن يحمل لقب «الفاسي» إلى جنب الغرناطي (وطن ولادته). بل إنه خارج فاس سيظل ينظر إلى نفسه، وينظر إليه على أنه مغربي. هذا الاسهاب في المرحلة المتصلة بحياته في فاس، كما تتقدم إلينا في عمل أمين معلوف، نجد له حضوراً أيضاً في «وصف افريقيا» الذي كتبه ليون الافريقي. فهو يخصص حيزاً هاماً لمدينة فاس في كتابه هذا بالقياس إلى غيرها من المدن (تمتد الصفحات من 173 إلى 225)، ويستشعر الحسن بن محمد هذا الاسهاب فيبرره بقوله:

«لا شك في أنني كُنت مُمِلاً بعض الشيء في هذا الوصف الطويل الغزير لمدينة

فاس، إلا أنه كان من الضروري بالنسبة إليّ أن أطنب في الحديث عنها سواء لأن كل الحضارة والاشعاع لبلاد البربر، أو بالأحرى، لأفريقيا كلها مركزة في هذه المدينة، أو لاطلاعكم تمام الاطلاع بأدق التفاصيل على وضعية فاس وقيمتها»[3].

يصبح المغرب مادة للحكي في نص «ليون الافريقي» بناء على مشاهدات الراوي ـ الشخص ومعايشته لأحْدَاثِهِ ووقائعه، وأثره في بعضها، وانفعاله وتفاعلها معها. ولتيسيير عملية تقديم ملامح هذه الصورة المتفرقة الاجزاء والعناصر، والمتداخلة مع علامات اخرى تتصل بشخصية الراوي ـ الشخص، أو بعض الأحداث العائلية المتصلة بقصة الحسن بن محمد الوزان، سنقسم هذه النقطة إلى إطارين أساسيين نسمي الأول بالخارجي، ونرصد فيه الوجه الخارجي المتاخم للمغرب، والوضع الذي يوجد عليه، ومدى التأثير الذي يمارسه على الوجه الداخلي للمغرب الذي نكرس الحديث عنه في الإطار الداخلي، لنقف على أهم مواصفاته وخصائصه.

1.2 ـ الاطار الخارجي:

في كتاب غرناطة، تبدو لنا الإمارة محاصرة من قبل الاسبان يستنجد اهلوهـا بالمغرب، ويعلقون آمالاً كبرى على العثمانيين، وسدى يذهب استصراخ الغرناطيين غيرهم من المسلمين. ولا نتبين لماذا لم يقدم المغرب المساعدة اللازمة إلا عندما نتقدم في قراءة كتاب فاس، فليست غرناطة وحدها المحاصرة فالمغرب يعيش وضعاً متردياً أكثر منها، فهو محاصر من قبل الإسبان والبرتغال معاً، إذ كل مدنه وشواطئه الساحلية سواء على المحيط الأطلسي أو البحر الأبيض المتوسط، في الشمال أو الجنوب مهددة بالاحتلال. ويتزايد هذا التهديد باطراد أمام ضعف المغرب وتقهقر مختلف الممالك الاسلامية، وأمام المزيد من الانتصارات التي يحققها الإسبان والبرتغال.

إننا في بدايات القرن السادس عشر، ومع سقوط غرناطة في 1492 تبدأ تحرشات الإسبان ضد الشمال الافريقي. فيتم احتلال وهران وبجاية وطرابلس. وبعدها يستولون على كل من طنجة وأصيلة وسبتة. وتظل العرائش والرباط وشالة وسلا مهددة دائماً، بينما آنفا دمرت عن آخرها. وفي الوقت نفسه يحتل البرتغال اغادير، ويواصلون هجوماً لاحتلال كل سوس، يحاول سلطان فاس التصدي للإسبان في الشمال مرتين على التوالي، ولا ينجح في مسعاه. ونفس المآل تلقاه محاولات احمد الأعرج في مقاومة البرتغال في سوس. يسعى سلطان فاس إلى التحالف مع أحمد الأعرج. يبعث إليه بالحسن بن محمد الوزان الذي كان زميلاً له في الدراسة في فاس، لكن هذا التحالف لم يعط أية نتيجة في

(3) وصف افريقيا: الحسن بن محمد الوزان: تر. محمد حجي ومحمد الأخضر ـ الرباط 1980 .

رد هجومات الاسبان أو البرتغال.

تظهر لنا طموحات أحمد الأعرج كبيرة في توحيد المغرب العربي الكبير وتنضم إلى صفوفه أفواج من الطلبة من مختلف المناطق في الجزائر وتونس ولكن كل محاولاته في المقاومة والاستبسال تتكسر أمام تعنت البرتغال وجبروتهم يفسر أحمد للحسن بن محمد الوضع العام أمام واقع التهديد بقوله:

«لأن سلطان فاس بعيد، وسلطان مراكش لا يخرج من قصره إلا لممارسة صيده الأسبوعي، اختارني سكان الجنوب لتلبية النداء. جمعوا مبلغاً مهماً لتجهيز خمس مائة فارس وملايين الراجلين. . . » ـ ص: 274.

إن العجز مطلق أما ضراوة المحتل الذي لا يني يهدد الشواطيء والمدن الساحلية. وهذا العامل الخارجي سيدفع المغرب إلى المزيد من الانعزال داخلياً، أو البحث عن منفذ وحيد بقي له للتواصل مع العالم الخارجي وهو الجنوب. وهذا ما دفع بالسلطان في فاس إلى تكليف خال الحسن بن محمد الوزان بسفارة لدى ملك تمبوكتو قصد توثيق العلاقة وتطوير التعاون. يبدو لنا الوجه الخارجي قاتماً. فالمغرب مهدد باستمرار الاحتلال، وحتى العلاقة مع الجنوب لا يمكن أن تحل المشاكل، أو تعطي المغرب المكانة التي كان يحتلها قبل سقوط الاندلس.

هذا الوضع الخارجي سيكون له اثره البالغ على الصعيد الداخلي وإن كان نتاجاً له في الآن نفسه. غير أن مضاعفاته ستكون كبيرة جداً على المستوى الداخلي.

إذا كان الحال يأخذ هذه الصورة في المغرب فالشرق لم يكن أحسن حالاً مما يعاني منه المغرب. ينفق الغرناطيون المقيمون في فاس على ارسال خال الحسن إلى المشرق لطلب المساعدة لاسترجاع غرناطة، لكنه يعود منكسف البال، ويسر لابن اخته (الحسن) أن الأمر هناك افظع، فملك الفرس يستعد لمحاربة الترك، ومصر توصلت بقمح وهدايا من اسبانيا في إطار التعاون المتبادل، وتركيا مشغولة بحربها مع البندقية. إنهم لا يهتمون أبداً باحتلال غرناطة. ص 168.

إن الاطار الخارجي للصورة يبدو قاتماً ومهدداً، وسنحاول الآن معاينة الإطار الداخلي لنقف على اصباغه القاتمة التي تنسجم والإطار الخارجي الذي يحيط بها.

2.2 ـ الإطار الداخلي:

يتمركز الحكي عن المغرب بالدرجة الأولى على فاس، باعتبارها الفضاء الذي عاش

فيه الراوي ـ الشخص، لذلك نجده يحكي لنا تفاصيل هذه المدينة الصغيرة، وعادات أهلها وتقاليدهم في حال الفرح (العرس) أو الحزن (المأتم) في حياتهم الجدية والهزلية، يقف عند المؤسسات والجماعات، ويقدمها لنا من منظور موضوعي، بأمانة ومعرفة. إنّه لا يحكي إلا مشاهداته وتجاربه.

خرج الراوي ـ الشخص مراراً من فاس، مرة مع أبيه في طريق مكناس ومرة بصحبة خاله في اتجاه تومبوكتو، وأخرى في تجارة له إلى مدينة تفزا في ضواحي تادلة، ومرتين إلى الجنوب الغربي لملاقاة صديقه القديم أحمد الأعرج.

في كل هذه الخرجات يصف لنا الراوي ـ الشخص كل معايناته، وما يقع مِنْ أحداث، وأحياناً ينقل إلينا ما يتناهى إلى علمه من أخبار عن المناطق التي يشاهدها. وإن كان ما يقدمه لنا عنها يتصف بكثير من الاختزال والايحاء. ولكي نتمكن من تشخيص الصورة بما يكفي من الدقة سنحاول أولاً تقديم فرش نظري. نوضح من خلاله طريقة عملنا في تحليل صورة المغرب الداخلية، ثم ننتقل بعد ذلك إلى ممارسة تصورنا بناء على ما يقدمه لنا النص الروائي وذلك عبر الوقوف على المظاهر السياسية والاقتصادية والاجتماعية للمغرب كبنيات نصية يتسوعبها النص ويتفاعل معها.

0.2.2 ـ يتشكل أي نص سردي أو حكائي من «مادة حكائية» و«طريقة للحكي» كما غدا ذلك معروفاً ومتداولاً نتيجة التطور الذي حققته السرديات[1]، وإذا كنا في طريقة الحكي نبحث عن البنيات الخطابية التي تتجلى من خلال ما يعرف بالصيغ (MODES)، بما هي وسائط تقديم الحكي (سرد ـ عرض. . .)، فإننا في مستوى اعلى ننظر في هذه الصيغ باعتبارها بنيات نصية، تتداخل وتتفاعل فيما بينها، ليتشكل منها في النهاية النص السردي. هذه البنيات النصية تتعدد وتتنوع داخل النص الواحد بتعددها النصي العام، وقد تأخذ ضمن النص الروائي أحياناً بعداً سياسياً أو دينياً أو إيديولوجياً، وأحياناً اخرى بعداً اجتماعياً أو اقتصادياً أو نقدياً أو انثربولوجياً وهكذا دواليك. . . كما أن هذه البنيات قد تكون مرجعيتها مباشرة إلى واقع محدد، أو ضمنية إلى إحدى البنيات الواقعية أو الاجتماعية أو التاريخية أو التخيلية وبهذا تختلف النصوص عن بعضها في طرائق اشتغالها على المادة الحكائية.

ولما كان النص الروائي في «ليون الافريقي» لأمين معلوف يستقي مادته الحكائية من بنية نصية تتحدد في نطاق ما يعرف بـ«ادب الرحلات» من خلال نص الحسن بن

(1) انظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي: الزمن ـ السرد ـ التبئير، المركز الثقافي العربي ـ بيروت/الدار البيضاء 1989.

محمد الوزان (وصف افريقيا) بما يضم من بُنيات تاريخية وجغرافية وسياسية واجتماعية وانثروبولوجية وغيرها، فإن هذا النص الروائي باعتباره نصاً لاحقاً، يتفاعل «مع بنية نصية سابقة»، ومن خلال عملية «التّعلّق النصي» هاته يكتسب خصوصيته كنص مختلف عن النص السابق. إن عملية التّعلّق، وهي تتم على صعيد مادة الحكي او محتواه، تعطي للنص المُتَعَلِّق (ليون الافريقي) تميزُه عن النص الأول، على صعيد الشكل، والنوع وطريقة تقديم المادة الحكائية جميعاً. هكذا نعاين أن نص «ليون الافريقي» يتشكل من نصين اساسيين هما نَصًّا أمين معلوف والحسن بن محمد الوزان، أو لنقل بمعنى آخر أن «ليون الافريقي» يتفاعل فيه، وصف افـريقيا باعتباره نص الشخصية المحورية (الحسن)، وعملية الكتابة التخييلية كما مارسها أمين معلوف، لهذا السبب أومأنا أعلاه إلى أن ليون الافريقي في الرواية يغدو شخصية روائية لا شخصية تاريخية، وذلك لأنَّ الشخصية الروائية هنا تتخذ بعداً تاريخياً.

إن ليون الافريقي لأمين معلوف بحسب هذا التصوّر تتوزع إلى:

1 ـ نص: يبرز من خلال عملية الكتابة الابداعية او التخييلية.

2 ـ بنيات نصية: تتجلى لنا من خلال نص «وصف أفريقيا» للحسن بن محمد الوزان أو ليون الافريقي.

والعلاقة التي تتم بين هذا النص وتلك البنيات النصية هي علاقة تفاعل نصي أو تعلّق نصيّ. ولكي نبحث عن صورة المغرب كمحتوى لا ينبغي أن نبحث عنها من خلال «البنيات النصية»، إذ لو فعلنا ذلك لكان تلخيص «وصف افريقيا» أبلغ وأدق في تقديم هذه الصورة، ولكان الرجوع إلى النص الأول السابق كما سميناه أوفى وأهم. لذلك تستدعي الضرورة الكشف عن هذه الصورة، كما نتصور، من خلال الوقوف عندما اسميناه بـ «التعلّق النصي» بين النص والبنيات النصية، أو بين النص السابق والنص اللاحق، لأن مكمن الصورة، أو «نصية» النص لا يمكن أن يتجليا إلا من خلال هذا التّعلق النصي.

تتحدد علاقات التّعلّق النصي (بين النص والبنيات النصية) من خلال ثلاثة أنواع: المناصة والتناص والميتانصية، وسنحاول الحديث عن كل نوع من الأنواع الثلاثة بالنظر إليها في بعد من أبعادها التي تمكننا من تقديم الصورة المراد تشكيلها. ونحن هنا نحرص على تسجيل النوع بحسب بعده المهيمن في النص بكامله، سواء كان هذا البعد سياسياً أو اجتماعياً أو اقتصادياً وذلك لسبب بسيط يكمن في كون مختلف الأنواع الثلاثة تتجلى على مستوى الأبعاد الثلاثة جميعاً، ونبدأ أولاً بالبعد الاجتماعي من خلال النوع الأول: المناص كبنية نصية متفاعل معها.

1.2.2 ـ المناصات ذات البعد الاجتماعي:

نقصد أولاً بالمناص البنية النصية التي تأتي موازية أو مجاورة لبنية النص الأصلية، وجعلنا المناصات شديدة الصلة بالبعد الاجتماعي لأنها بكلمة وجيزة تأتي ـ في أغلب الأحيان ـ مصاحبة لبعض جوانب حياة الشخصية المحورية (الحسن) لتأثيث الفضاء الذي تتحرك فيه الشخصية، وغالباً كذلك ما تأخذ طابع صيغة الوصف التي يتوقف فيها السرد، والذي يكون دائراً حول الشخصية المحورية. ويمكننا التدليل على ذلك مثلاً من خلال حضور الأب محمد الوزان إلى بيت خال الحسن ليدخله إلى المدرسة، يتم ايقاف السرد بعد دخول الحسن إلى الجامع، ويأتي الوصف كمُنَاصٍّ ذي بعد اجتماعي ليعطينا صورة عن المدرسة، وعدد تلامذتها، وتعامل الفقهاء مع الطلبة، ونوعية الدراسة وأساليبها وما شابه هذا من المعطيات التي نجدها مبثوثة في كتاب وصف افريقيا للحسن بن محمد الوزان (ص 143 في الرواية).

يمكننا قول الشيء نفسه عن الصداقة التي تربط بين الحسن وهارون في المدرسة. بعد ذلك نجدنا ننتقل الى النظام الاجتماعي لجماعة «الحمالين» داخل فاس لأن هارون ابن حمال، ونفس المعلومات المتصلة بهذه الجماعة نجدها في وصف افريقيا: فافراد الجماعة متضامنون فيما بينهم، أوجدوا لأنفسهم نظاماً يحميهم من الفقر والفاقة. لهم صندوق واحد يرمي كل واحد منهم فيه حصيلة يومه وينظمون أحوالهم ومعيشتهم بتضامن فريد أصبح لهم من خلاله موقع في ذلك المجتمع (ص 145 وما يليها). ومِنْ خلال الخرجات التي كان يقوم بها هارون والحسن إبَّان العطل لاكتشاف المدينة تقدم لنا معطيات عن ساحات فاس العمومية، وما فيها من حلقات يتجمع فيها حواة الأفاعي والكهانون وسواهم وعن أزقة المدينة ودكاكينها العامرة وذات الاختصاص، عن باعة الورود وولع أهل فاس بشراء الورود، وعن ضواحي المدينة وما فيها من حانات وأماكن للدعارة، يدخل إليها هارون بصحبة الحسن فيفاجأ بوجه أبيه في واحد منها...

إن كل عوالم فاس الداخلية، وما فيها من عادات وتقاليد تقدم إلينا من خلال الراوي ـ الشخص وقت معاينته لها، ووقت ووقوعها على مستوى القصة المتخيلة: حياة الغرناطيين الخاصة وتضامنهم عندما تعتقل أخته وتحمل ـ نكاية ـ إلى بيت المصابين بالجذام، أو عندما تموت جدة الحسن ويأتي المعزون من أهل غرناطة بمن فيهم أبوه الذي طلق أمه بسبب ممارستها السحر والكهانة اللذين كانا متفشيين في فاس وأوساطها. وعندما تتاح للراوي ـ الشخص فرصة الخروج بعيداً عن فاس، تتقدم إلينا صور أخرى عن

هذه الحياة الاجتماعية وما تزخر به من عادات وتقاليد مختلفة عما نجده في فاس أو مشابهة لها.

من خلال مختلف هذه المُناصات ذات الطبيعة الاجتماعية نتبين أن الوضع الاجتماعي المغربي يتحدد من خلال عوامل طارئة وأخرى كانت ذات عمق تاريخي، لكنه في الحالين معاً يعرف تحولات عما كان عليه في فترات سابقة وهذا التحول سلبي بطبيعة الحال.

تتجسد العوامل الطارئة في العوامل السياسية التي اعقبت سقوط غرناطة والتهديدات الاسبانية والبرتغالية، خارجياً، والانقسام الداخلي. وهكذا نلاحظ المغرب مُقَسَّماً إلى مركز ومحيط، يتقدم إلينا المركز من خلال مدينة فاس: المدينة التي ما تزال تحافظ على عناصر من حياتها القديمة، لكنها عرفت تحولاً مهماً بسبب الوضع الجديد، فالحياة العلمية عرفت تقلصاً من حيث عدد المدارس والعلماء والمؤسسات، وكذا الحياة الاقتصادية والسياسية، ورغم ذلك فهي ما تزال محافظة على كيانها. أما المحيط فيبرز لنا كيف أنه مخالف لحياة المدينة التي تخضع للسلطة، فهنا التمرد وقطع الطرقات سواء في الشمال (الريف) أو باقي المناطق في الشرق أو الجنوب.

وإلى جانب هذه العوامل الطارئة نجد هناك عوامل أخرى ذات جذور تاريخية تتحدد من خلالها صورة المغرب الاجتماعية، سواء على صعيد المركز أو المحيط. من هذه العوامل ما هو متصل بالدين أو ببعض العادات والتقاليد القديمة كالاعتقاد في السحر (قصة والد الحسن)، أو حمل النذور إلى ولي من الأولياء (مولاي بوعزة في قصة محمد الوزان عندما نجا من السباع)، أو قصة الرقص في مدينة أم جنيبة (ص 216)، أو تتصل ببعض مظاهر الحياة القديمة بما فيها من شجاعة وإقدام وكرم، فالبدو الرحل في الجنوب، يقول مثل شعبي متداول بصددهم، بأنهم يحملون دائماً معهم «سكيناً إما ليذبحك به أو ليذبح لك به خروفاً» ـ (ص 286). لهذه العوامل نجد نوعاً من التناقض يطبع الحياة العامة، فبقدر ما فيها من أمن وسلام، فيها من الفوضى والخوف. وبقدر ما تبدو متشددة في دينها واعتقادها، تبدو مغرقة في جوانب لا علاقة لها بالدين من اعتقادات وعادات يحاربها الدين. وبقدر ما فيها من الكرم فيها ما يوائمه من بخل وقرم. لهذه الأسباب نجد الحسن بقدر ما يحب فاساً لأنها الموطن الذي نشأ فيه، يخبرنا بأنه الموطن الذي عانى فيه من الخوف والهلع.

2.2.2 ـ الميتانص ذو البعد السياسي:

إذا كانت البنيات النصية ذات الطبيعة الاجتماعية تهيمن من خلال المناص كمتفاعل

نصي بما أنها تتوازى والنص، وهي بذلك تساهم في تأثيث فضاء النص، فإن الميتانص كمتفاعل نصي يأخذ بعداً سياسياً، والمراد بالمتيانص البنية النصية التي تأتي لتقدم وجهة نظرها في النص، ولا يمكن أن تكون وجهة النظر هنا إلاّ نقدية. ربطنا البعد السياسي بالميتانص لأنّ أغلب البنيات النصية هنا تأخذ بعداً نقدياً، وهذا لا يعني البتة أن الميتانصّ لم يمارس إزاء البعد الاجتماعي أو الاقتصادي، ولكن يعني فقط، أننا نأخذ الطوابع المهيمنة وإلا فمختلف العلاقات النوعية تتجلى من خلال مختلف الأبعاد.

يظهر لنا الميتانص في بعده السياسي ليس من خلال علاقته بحدث طرأ للشخصية المحورية، كما لاحظنا مع المناص، ولكنه يأتي، غالباً في نطاق حوار يأخذ فيه طرفان (النص ـ الميتانص) حول قضية معينة، ونعاين هذا ـ على سبيل التدليل ـ في حوار الحسن وأحمد الأعرج عندما ذهب الحسن ليكون وسيطاً بينه وبين السلطان فيأتي الميتانص على لسان أحمد الأعرج بأن سلطان فاس بعيد عن الجنوب وسلطان مراكش لَاهٍ، وهو الذي جاء لتلبية نداء الشعب في الجنوب الذي يود طرد البرتغاليين الغزاة (ص 274).

يلاحظ من خلال هذا الميتانصّ الوضع السياسي المتدهور،فالسلطة المركزية سواء في فاس أو مراكش عاجزة عن الرد. وضعف السلطة المركزية يتجلى في انقسام المغرب سياسياً إلى مملكتين، وإلى ولاة في المحيط يحكمون على هواهم وبحسب علاقتهم مع احدى المملكتين التي تقوم على الولاء أحياناً، والتمرد أحياناً أخرى كما حدث مع مدينة تفزا (ص 256).

هذا الموقف من السلطة يبرز لنا ايضاً من خلال حوار الحسن مع شيخ قبيلة «مستاسة» وهو في رحلته إلى تومبكتو، فهذه القبيلة تعيش وضعاً متميزاً بالقياس الى غيرها من المدن والقرى: فأهلها اغنياء، ويقومون بنسخ الكتب، ويعيشون حياة خاصة يتعجب لها الحسن، فيرد عليه الشيخ موضحاً كيف أن سكان قبيلته ليسوا فقراء ولا حفاة الأقدام أو متسولين، كاشفاً عن السبب في ذلك من خلال ابرازه لدور الحرية في حياتهم فهم يحتمون بالجبال الوعرة التي تحول بينهم وبين السلطان. ويقارن الشيخ بين سكان أهل الجبل وسكان فاس، فيبرز خضوع سكان المدينة وتقبيلهم يد السلطان مقابل حياة رخيصة (ص 209 وما يليها). إن وجهة نظر هؤلاء الخارجين عن السلطة المركزية لها ما يبررها نقدياً من وجهتهم الخاصة. وهكذا يمكن أن نلاحظ أن مختلف البنيات النصية ذات البعد السياسي تأخذ بعد الميتانصّ، الذي يبرز لنا من خلال الموقف المتخذ من قبل المناوئين للسلطة، ونظير هذا ما نعاينُهُ كذلك في اعتماد السلطان على أرباب المال كيفما كان

ماضيهم وكانت ممارستهم التي بواسطتها حصلوا على الأموال، والمثال الأساسي الذي تقدمه لنا الرواية هنا هو شخصية «الزروالي». فهذا الريفي، الذي بنى ثروته على سرقة سكان الريف الفقراء بالعنف والقوة، يصبح اثيراً لدى السلطان ويطلب الزواج من أخت الحسن ليشارك أبا زوجته الجديدة صفقة تربية دود القز التي اقترحها عليه محمد الوزان، وعندما لا يتم الزواج بسبب الحيلة التي مارسها هارون بن الحمال ينتقم من الأسرة بإيداع مريم بيت المرضى بالجذام، مستغلاً في ذلك سلطته وجبروته. إن الزروالي وجه من وجوه السلطان في فاس، ويأتي الميتانص ذو البعد السياسي من خلال موقف الحسن وهارون منه، هذا الموقف يعبر عنه هارون ويمارسه عملياً، وذلك عن طريق زواجه من مريم، وفراره من فاس إلى الجبل (موطن الحرية)، وهناك يغتال الزروالي، ويمارس دوره السياسي «المتمرد» وهو خارج فاس التي اباحت دمه، وذلك عن طريق ممارسته اغتيال كبار المتسلطين، وإلى أن ينضم بعد ذلك إلى حركة مواجهة الاسبان في الشمال الافريقي.

من خلال الميتانص ذي البعد السياسي تتبدى امامنا بجلاء صورة الواقع السياسي القاتم، فالسلطة السياسية ضعيفة ومنقسمة، وعاجزة عن إقامة العدل أو توحيد الوطن أو مواجهة المحتل. إنها تعتمد على المرتشين والانتهازيين لأنهم يقدمون لها خدمات خاصة (الموقف من أصحاب الفنادق في فاس)، وهذا الوضع يتيح الفرصة للمتمردين والخارجين عن الطاعة لممارسة اعمال العنف وقطع الطرقات، ووسط هذا العجز الشامل، هناك الطموح الجارف الذي يعتنقه أحمد الأعرج في الجنوب والذي يحظى بالتأييد الشعبي، وعنده الرغبة في توحيد المغرب والشمال الافريقي بكامله ضد السلطة الضعيفة والعاجزة، وضد الاحتلال الأجنبي.

3.2.2 ـ التناص ذو البعد الاقتصادي:

يتجلى التناص من خلال تداخل البنيات النصية سواء تلك التي تتصل بالنص أو بأحَدِ المتفاعلات النصية، إلى الدرجة التي يصعب معها التمييز بين النص والمتفاعل النصي، وكما قلنا عن البعدين الاجتماعي والسياسي وعلاقتهما باحد أنواع التفاعل نعيله هنا عن البعد الاقتصادي، فهو أيضاً يمكن أن يتجلى لنا من خلال مختلف انواع التفاعل النصي، لكن أهمها يبدو لنا من خلال التناص وذلك لسبب بسيط، وهو أن صورة المغرب اقتصادياً تتجلى لنا من خلال ممارسته الشخصية المحورية للتجارة، أو خلال رحلاته التجارية إلى الجنوب في طريقه إلى الخروج من المغرب والتوجه إلى القاهرة.

من خلال التناص الذي يتقدم الينا عبر رحلة الحسن التجارية إلى مدينة تفزا في صفقة «البرانس» زمن حركة السلطان إلى هذه المدينة لتأديب أهلها، كوسيط لتاجر من «جنوا» الايطالية، تظهر لنا هذه المنطقة غنية ببضاعتها وتجارتها مع الأجانب، بل أن ثروة الحسن سيحصل عليها من خلال تجارته في هذه المنطقة ونلاحظ أن لليهود دوراً كبيراً في هذا المجال، ولا تقوم التجارة إلا من خلال التعامل مع الخارج، وبالأخص ايطاليا. من خلال هذا المثال تظهر لنا التجارة عصب الاقتصاد المغربي ولا تكاد توازيها إلا عملية تحصيل الضرائب التي يثقل بها الشعب. نعاين هذا من خلال مثال مدينة صفرو، فهذه المدينة غنية جداً، لكن أصحابها بخلاء، والبخل ليس قيمة اجتماعية، ولكنه ضرورة اقتصادية تمليها حركة الضرائب الفادحة. يقول الراوي ـ الشخص عن «صفرو» بأن سكانها اغنياء ولكن ارديتهم متسخة وعليها تظهر بقع الزيت. وذلك لأن أميراً بالمنطقة ابتنى له قصراً فكلف السكان الشيء الكثير من المال (ص 208)، ونفس الشيء نلاحظه في تكليف الزروالي من لدن السلطان باستخراج المال من سكان الريف، وحصوله على أكثر مما تعهد به لدى السلطان.

إن المفارقة التي نقف عليها على هذا المستوى الاقتصادي هي أن الدولة فقيرة لكن الضواحي غنية، ولا سيما الضواحي الخارجة عن السلطة المركزية، كما نقف على مظاهر اقتصادية من خلال التناص عبر النظام التقليدي القائم على الأوقاف لضمان استمرار المساجد والمستشفيات، كما على نظام الحياة الاجتماعية كالمثال الذي اعطيناه اعلاه عن حياة الحمالين. إن النظام الاقتصادي كما يبرز لنا من خلال التناص كبنية نصية، يقدم لنا على أساس عدم الاستقرار، فكما يمكن أن يغتني الشخص بسرعة كما حدث مع الحسن، يمكن أن يفتقر بسرعة نتيجة تعرضه لقطاع الطرق أو غضب السلطان كما وقع أيضاً للحسن، ولكل هذه الأسباب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية يخرج الحسن باعتباره الشخصية المحورية بخلاصة عن المغرب كما حاولنا توضيحها من خلال تلك البنيات النصية بفكرة موجزة عنه من خلال قوله: «في فاس تولد هلعي» (ص 85).

من خلال هذه الصورة التي حاوْلنا تشكيلها، عبر الوقوف على المتفاعلات النصية بالصورة المقدمة، نعاين أن التقسيم الذي سرنا عليه لا يخلو من تعسف تمليه من جهة ضرورة التحليل، ومن جهة أخرى الطوابع المهيمنة، وإلا فإن مختلف المتفاعلات النّصية تبرز لنا من خلالها مختلف الأبعاد. فكم من مرة مورس الميتانص على المستويين الاجتماعي والاقتصادي، وقل الشيء نفسه عن التناص. ومن خلال تأكيدنا على صورة المغرب الداخلية التي تبدو لنا قاتمة: عدم الاستقرار وانعدام الأمن والضعف والتردي

بالقياس إلى ما كانت عليه قبل هذه المرحلة تتبدى أمامنا جدلية الاطارين الخارجي والداخلي، ومن خلالها أيضاً تتبدى أمامنا جدلية الذات والموضوع أو الشخصية (الحسن) بالفضاء (فاس)، وكانت تلك فرضيتنا الأساس التي انطلقنا منها (ارتباط الشخصية بالفضاء). وبذلك تشكلت صورة فضاء المغرب الذي لم يبق منه في نفسية الراوي ـ الشخص إلا الهلع والفزع، وكما ضاعت من الحسن غرناطة (المولد) نتيجة التفريط الأندلسي والاسلامي يضيع منه المغرب نتيجة التآمر والفوضى، لذلك يضطر إلى البحث عن فضاء آخر غير هذا الفضاء الذي قضى فيه طفولته وشبابه وحمل اسمه لكن اسمه سيتغير بتغير فضائه وسمائه وصورته.

بعد محاولتنا تشكيل صورة المغرب، كما تبرز من خلال أوجه التفاعل النصي عبر التعلّق بكتاب وصف إفريقيا، نرمي الانتقال إلى إضاءة جوانب أخرى من التفاعل والتعلّق، من خلال معاينة «هزيمة القاهرة» كما تتقدم إلينا في ليون الإفريقي ونصّ آخر «الزيني بركات»، لتتاح لنا إمكانية معاينة أوجه أخرى من التفاعل المؤسس على التعلّق النصّي، لمراكمة معطيات تفيدنا في الكشف عن آليات هذا المكوّن الذي نبحث فيه هنا، والإحاطة بمختلف جوانبه وأبعاده.

3 ـ هزيمة القاهرة بين الزيني بركات وليون الافريقي

1 ـ حول «التوارد النصي»:

تلتقي رواية «الزيني بركات» لجمال الغيطاني [1]، وليون الافريقي لِأمين معلوف على مستويات شتى، ويمكن رصد بعض عناصر الالتقاء من خلال النقط التالية:

1 ـ العنوان: يحيل العنوان في النصين معاً على شخصية ذات طابع تاريخي. فالزيني بركات بن موسى عمل محتسباً في القاهرة كما يقدم لنا ذلك ابن اياس في كتابه التاريخي «بدائع الزهور في وقائع الدهور». وكذا الحسن بن محمد الوزان الرحالة والجغرافي المغربي المعروف بـ«ليون الافريقي»، والمشهور بكتابه «وصف افريقيا».

2 ـ الزمان: ان الشخصيتين المحوريتين في النصين معاً عاشتا في فترة زمنية واحدة. وعاصرتا واقع الأمة العربية وقت صراعها مع العثمانيين في المشرق، ومع الأسبان والبرتغال في المغرب الى حين احتلال القاهرة وسقوط بعض الموانىء المغربية.

(1) جمال الغيطاني: الزيني بركات، مكتبة مدبولي ـ القاهرة، ط2، 1975.

3 ـ الخلفية الحكائية: الى جانب العنصرين السالفين، تلتقي الروايتان أيضاً على مستوى الخلفية الحكائية، والمقصود بذلك، وجود نص محدد ينطلقان منه. فالزيني بركات تنطلق من المادة الحكائية التي يقدمها كتاب ابن اياس، وليون الافريقي تتأسس على العلاقة التي تقيمها مع «وصف افريقيا» لليون الافريقي.

إن أوجه اللقاء عديدة بين النصين، لكن ما يشد انتباهنا أكثر، ويدعونا الى البحث فيها، هو العنصر الذي يمكن أن نسميه بـ«التوارد النصي» كما يحدده أسامة بن منقذ في كتابه البديع في نقد الشعر.[2] يقول أسامة:

«التوارد هو أن يقول الشاعر بيتاً، فيقوله شاعر آخر من غير أن يسمعه».

نستعير هذا التحديد الذي قدمه بن منقذ لتسمية العلاقة التي تربط بين النصين من جهة التقائهما في بعض متواليات النص، وخصوصاً ما ارتبط منها بتسجيل «هزيمة» القاهرة المملوكية أمام العثمانيين على صعيد القصة «مادة الحكي» من ناحية أولى، وعلى صعيد الخطاب من جهة المنظور السردي، من ناحية ثانية، ما دامت الروايتان تتقدمان إلينا من زاوية «الراوي» الخارجي، ذلك أن حدث «الهزيمة» في النصين معاً يصلنا من منظور «الرحالة الإيطالي» الذي يزور القاهرة زمن وقوع الهزيمة. وبذلك نلاحظ أن عملية «التوارد النصي» تتحقق ضمن عملية «التفاعل النصي» من خلال «التعلق النصي» بنصين آخرين تواجدا في فترة زمنية واحدة (أوائل القرن العاشر الهجري)، ومن خلال كاتبين يعيشان في زمن واحد، ومن جيل واحد، ويعيشان في مناخ ثقافي واجتماعي وسياسي مشترك. ويفرض هذا علينا أن نطرح أسئلة حول «طبيعة» النص والأسباب الكامنة وراء تحقق «التوارد النصي» ومختلف أبعاده ودلالاته.

2 ـ هزيمة القاهرة، مادة للحكي:

إن أي مادة واقعية حين تجري في زمان ومكان محددين، تختلف وتتعدد الخطابات في رصدها والتعبير عنها. إذ يتعامل ، كل واحد منها معها، بطريقته الخاصة وبحسب ما تمليه مقتضياته التعبيرية البنيوية. فهزيمة القاهرة أمام العثمانيين يمكن التعبير عنها من خلال القصيدة والحكاية والنكتة والمقامة والرسالة والرحلة والتاريخ. . . وإزاء العديد من الأحداث الكبرى في التاريخ العربي ـ الاسلامي يمكن أن نعثر على أشكال متعددة ترصدها وتعبر عنها. وبالنسبة الى عصرنا الحديث نجد هزيمة حزيران 1967 قد أثارت

---

(2) م. م: ص: 217.

مختلف الخطابات، وألهبت مختلف المشاعر، وتم التعبير عنها، وما يزال، بمختلف الوجهات والمواقف. لا غرو إذن، أن تلتقي الخطابات (باعتبارها طرائق تعبيرية) حول بعض المواد الأولية، وتتناولها من زوايا تتعدد بتعدد أنواع الكلام وأجناسه.

نجد أمام حدث هزيمة القاهرة، فيما نحن بصدده، ابن اياس يعاصر الحدث ويسجل جزئياته وتفاصيله كما يراه كمؤرخ، وليون الافريقي تلقي به عصا التسيار في مصر في هذه الفترة نفسها، فيدون ملاحظاته ومشاهداته في القاهرة وقت دخول العثمانيين منتصرين.

غير أن هناك فرقاً كبيراً بين الخطابين في تعاملهما مع هذه «المادة». فابن اياس المؤرخ يسلك طريق المؤرخين في تدوين الحوادث والوقائع التي تهمه بالدرجة الأولى. والحسن بن محمد الوزان يضع في اعتباره بشكل خاص بصفته رحالة «مشاهداته» عن الفضاء الذي يتواجد فيه. وفي هذه المشاهدات يركز على المعالم الثابتة من عادات أهل البلد وتقاليدهم ومظاهر حياتهم وعمرانهم ونمط عيشهم. أما الأحداث والوقائع، فعلى جليل قدرها، فلا تحظى بالنسبة إليه بالأَوْلوية. انها متحولة، وما يهمه هو الثابت. واذا كان ابن اياس يُعْنى عناية متفردة بتوالي الأحداث وصلة بعضها ببعض، فان الرحالة يهتم بوصف المدن مدينة، مدينة، وقرية وقرية والمسافات التي تفصل بينها، وداخل كل مدينة يركز على مظاهر البناء والعمران والآثار، وعلى الوديان والأنهار، وعلاقاتها بالقوم في تحقيق المعاش... مُشَدِّداً على ما يختلف به هذا الفضاء عن الفضاءات الأخرى التي سبق له أن رآها. وحين يتحدث عن بعض الجوانب المتعلقة بالحوادث فان ذلك يأتي عرضاً، وفي سياق، وخدمة لما يرتبط بالفضاء المتحدث عنه، على غرار ما يقول الحسن بن محمد الوزان:

«كنت بـ «رشيد» عندما مرَّ بها عظيم الترك سليم لدى عودته من الاسكندرية، فأبى إلا أن يرى هو وأقرب الناس إليه هذا الحمام، وأظهر سروراً كبيراً حصل له من ذلك...».[1]

يأتي الحديث هنا عن السلطان العثماني سليم في معرض الحديث عن «رشيد» وحماماتها. ومثل هذه الإشارات المتعلقة بالحوادث تأتي متفرقة، وتمكن الباحث من التعرف على مؤشرات زمنية عن وقت الرحلة.

(1) وصف افريقيا: ليون الإفريقي، ترجمة: محمد حجي ومحمد الأخضر. ج 2، ص: 1980.

يفترق خطاب ابن اياس التاريخي عن خطاب ليون الافريقي ذي الطبيعة الجغرافية. إذ في الخطاب الأول نجد «الحدث» الواقع في الزمان أولياً ومركزياً. وفي الثاني يحتل «الفضاء» المرتبة الأولى. ويلتقي الخطابان في كونهما عايشا الزمان والفضاء عينه. لذلك تحضر فيهما ـ رغم الاختلاف ـ المادة الحكائية الواحدة، وهي المتمثلة في هزيمة القاهرة، صحيح تحضر هذه المادة متفرقة في خطاب الرحلة، وأحياناً متضمنة من خلال الاشارات الموحية الى بعض مظاهر الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، والتي تستدعي من الباحث في الرحلة أو في كتب الجغرافيا العربية أن يقوم بقراءة مجهرية لاستخراج واستخلاص صور عن العصر في مختلف مظاهره ومستوياته. وفي هذه الحال نجد تلك الإشارات قابلة للاستثمار، ومسعفة للباحث المتفحص الذكي.

يبرز هذا العمل في ما قام به أمين معلوف وهو ينجز نصاً جديداً يتعلق بنص قديم. فهو يقرأ ما بين السطور، ويستغل مختلف التلميحات التي قدمها النص السابق ليقيم عالماً حكائياً تخييلياً يزخر بالتفاصيل والجزئيات الدقيقة، وعلى كافة الأصعدة. وذلك ما يمكن الوقوف عليه من خلال «عام السلطان التركي المعظم» (ص 276) و «عام طومان باي» (290)، في ليون الإفريقي بهدف معاينة الوشائج التي ترتبط هزيمة القاهرة فيها بنظيرتها في الزيني بركات، وبالأخص في الوحدة الأولى «مقتطف من الرحالة البندقي» والوحدة الاخيرة والتي هي أيضاً من مذكرات الرحالة نفسه.

أ ـ ليون الافريقي: تقدم إلينا هزيمة القاهرة في ليون الافريقي من خلال التركيز على الوضع الداخلي، والصراع الخارجي الذي توجه دفته الدولة العثمانية، رغبة منها في تحقيق نفوذها التوسعي.

1 ـ على الصعيد الداخلي: تبدو مصر تحت سلطة السلطان الغوري ضعيفة وعلى كافة المستويات. فالسلطان العجوز فقد قوته، وقدرته على الإمساك بزمام الأمور. فهو من جهة مريض بسبب إصابة عينه بعلة دائمة. ولم يبق قادراً على مواجهة ما يجري بداخل مصر التي فتك بها الطاعون، ونخرتها الصراعات بين الأمراء. ولتغطية العجز الذي أصاب ميزانية الدولة عليه أن يضاعف سَلب الشعب قوته، بفرض المزيد من الضرائب والمكوس.

2 ـ على الصعيد الخارجي: تهدد الدولة العثمانية بالاستيلاء على مصر، وتنتظر الفرصة المواتية لذلك. ولكنها تسعى جاهدة لإخفاء تهديداتها، وتفسير استعداداتها العسكرية بأنها موجهة نحو الغرب والمغرب الذي ينتظر مساعدة العثمانيين للرد على

النصارى الأسبان والبرتغال الذين يوالون هجوماتهم على الموانىء المغربية في المحيط والبحر، لذلك كان عجز السلطان الغوري عن التصدي للأوضاع الداخلية مبرراً للاستماع الى التطمينات التركية.

نلاحظ من خلال هذين الوضعين أن مصر مهددة بالخضوع للاحتلال، وأن سقوط القاهرة محتمل في أي وقت. لذلك عندما يتوجه السلطان بجيوشه الى الشام لمواجهة الأتراك ينهزم السلطان ويقتل بمرج دابق، والسبب في ذلك يعود الى خيانة الأمير «خاير بك» حاكم حلب الذي كان متواطئاً مع العثمانيين.

ورغم محاولات طوما نباي الاصلاحية: والغاء الضرائب والمكوس وارخاص السلع الضرورية وتشكيل فرق شعبية مسلحة للتصدي، وإخلاء السجون واعلان العفو عن المعتقلين، فإن الأتراك نجحوا في دخول القاهرة منتصرين يتقدمهم المنادون معلنين الامان، وداعين السكان الى العودة الى أعمالهم، وأن تكون الخطب في جميع المساجد باسم السلطان التركي. وبدخول العثمانيين يطارد المماليك ويمثل بهم: يركب أحد الأعيان على حمار ووجهه الى مؤخرته وعلى رأسه عمامة زرقاء وحول عنقه عدد من الجلاجل والاجراس، ويقاد الى الاعلام.

هذه الصورة التي تجسد لنا «هزيمة القاهرة» في ليون الافريقي هي نفسها بجزئياتهاوتفاصيلها التي نجدها في الزيني بركات.

ب ـ الزيني بركات: لا تقدم الينا في الزيني بركات صورة واضحة عن السلطان التركي. انها بنية مغيبة، لكنها تحضر من خلال «المراسلات» التي تتم بين العثمانيين والمتواطئين معهم من الأمراء داخل مصر. لكن التركيز الأكبر تم على الوضع الداخلي، سواء في جوانبه الاقتصادية (الضرائب ـ المكوس) أو جانبه السياسي الذي يبرز من خلال الصراع بين الأمراء على السلطة، أو من جهة جهاز المخابرات الذي تم إبرازه بشكل كبير جداً. هذا الجهاز الذي استطاع النفاذ الى قلب كل بيت يُحْصِي الأنفاس والحركات، ويمارس الرعب على كافة أفراد الشعب.

لذلك عندما تقع الحرب تبرز الخيانة (خاير بك). ورغم محاولات طومنباي والشيخ الصوفي أبي السعود لاستنفار الشعب وكامل قواه، بعد اعتقال المحتسب الزيني بركات المسؤول المركزي عن جهاز المخابرات (البصاصون)، فان العثمانيين يدخلون القاهرة منتصرين. . .

إن المادة المقدمة واحدة. وإذا كان الغيطاني يركز على الوضع الداخلي، ويبرزه

من خلال النظام القمعي بشكل أساسي، فإن أمين معلوف ينظر إليها (الهزيمة) نظرة كلية تتجلى من خلال الوضع السياسي العام الذي عرفته دول حوض البحر الأبيض المتوسط في تلك الفترة التاريخية: فهزيمة القاهرة أمام العثمانيين مثل طرد الغرناطيين من الأندلس وهجوم الاسبان على المغرب والشمال الافريقي، والصراع بين دول شمال البحر الأبيض وجنوبه بين الاسلام والاسلام، وبين المسيحية والاسلام.

هـذا الاختلاف يعـود أساسـاً الى طبيعة النصّين، ويبـرز على صعيد البنيـات وتحوُّلاتها. لكن هذا الاختلاف لا يلغي الاشتراك الذي أومأنا إليه، والذي نجده جلياً في مختلف عناصر المادة الحكائية المتعلقة بهزيمة القاهرة، والذي يمكن التمثيل له من خلال التركيز على أهمِّ الأحداث التي تحضر في النصين معاً، وإن كانت طريقة تقديمها في الخطاب مختلفة. هذه الأحداث هي:

أ ـ قبل الهزيمة:

1. دور السلطان الغوري في ما يجري بمصر، وعلى الأخصّ ما يتعلق بفرض الضرائب ومضاعفة المكوس.
2. المغاربة المقيمون في مصر معروفون بولائهم للعثمانيين.
3. خروج ووصف الموكب السلطاني إبّان توجهه نحو الشام.
4. تعيين طومانباي قائماً عامّاً بشؤون مصر أثناء غياب الغوري.
5. وقوع الحرب بمرج دابق قرب حلب.
6. خيانة «خاير بك»، ونهاية السلطان الغوري.

ب ـ وقت الهزيمة:

1. قيام طومانباي بدور أساسي في التصدّي.
2. إلغاء المكوس والضرائب، وإرخاص السلع الأساسية.
3. إنشاء فرق شعبية مسلحة للدفاع.
4. العفو عن المعتقلين، وإفراغ السجون.
5. دخول العثمانيين الى القاهرة يتقدمهم المنادون يعلنون الأمان، وأن تكون الخطبة باسم السلطان العثماني.
6. مطاردة المماليك والتمثيل بهم.

إنَّ هذه العناصر مشتركة بين النصّين معاً، وحين تحضر بهذا الشكل، فلأنها

معطيات تاريخية، وتوظيفها بهذه الصورة هو الذي دفعنا الى الحديث عن «التوارد النصّي» بين الزيني بركات وليون الافريقي حول هذه النقطة بالذات. والتوارد النصي، هنا، يضعنا أمام وجود «بنية نصية محددة» هي المادة التاريخية المتصلة بـ «هزيمة القاهرة»، والتي تتجلى بمختلف مقوماتها في النصين. إن الزيني بركات تقوم على أساس «التعلق النصي» ببدائع الزهور، وليون الافريقي بـ «وصف افريقيا». وهما معاً من طبيعة مختلفة. وهذا العامل هو الذي جعلنا نرى التوارد النصّي داخلاً في باب التفاعل النصي.

يتضح إذن، أن النصوص لا تتفاعل مع النصوص السابقة عليها فقط، ولكنها تتفاعل فيما بينها حتى وإن كانت متعاصرة، وذلك بسبب كون التفاعل النصي يأخذ أبعاداً متعددة. و «التوارد النصي» كما سميناه، ما كان له أن يتحقق بين النصين، لو لم يتفاعلا معاً مع نصين تفاعلاً فيما بينهما أمام حدث مركزي هو «الهزيمة» ويمكن قول الشيء نفسه عن العديد من الروايات العربية التي اتخذت هزيمة 1967 مثلاً موضوعاً لمادتها الحكائية، أو حرب أكتوبر أو الحرب اللبنانية،،، ويُبيِّن لنا هذا أن التفاعل النصي شامل، لأنه لا يقتصر فقط على «التفاعل» مع النصوص المكتوبة (النص)، ولكنه يتحقق أيضاً من خلال تفاعل النص مع الواقع (الحدث)، من خلال عملية «التلفيظ» (verbalisation) التي يقوم بها، والتي يتم من خلالها تحويل الحدث الى نصّ. أو ليس هذا هو الخطاب التاريخي؟ إنه نقل للحدث الذي تجسّد في زمن ما الى لغة. ونحن حين نتحدث، أو «نتفاعل» مع «التاريخ»، فإننا في حقيقة الأمر نتفاعل مع «نص تاريخي» حاول صيانة أو صياغة «الواقعة التاريخية» لفظياً بواسطة اللغة.

إذا تبيّن لنا هذا، أدركناأكثر عمق الصلة التي تجمع بين الزيني بركات وليون الافريقي من خلال حدث «الهزيمة» التي يتم التفاعل معها داخل النصين، من خلال التفاعل مع نصّين آخرين مختلفين.

يشتغل الخطاب التاريخي بالهزيمة كحدث مركزي، ويقدّم لنا خطاب الرحلة (الجغرافي) حدث الهزيمة كمؤشر زمني، لكنّ الخطابين الروائيين «يلتقيان» حول جزئيات وتفاصيل ترتبط بالحدث. ومعنى هذا أن الزيني بركات استقت تلك التفاصيل من الخطاب التاريخي الذي «تعلّقت» به. لكن الخطاب الذي تعلقت به ليون الافريقي لا يحفل، أصلاً، بهذه الجزئيات، ولا يمكن أن يهتم بها كثيراً بسبب طبيعته «الفضائية» المهيمنة. إنّ هذا لا يعني سوى شيء واحد، هو أنّ ليون الافريقي، وإن «تعلقت» بـ «وصف افريقيا»، فإنّها، وهذا طبيعي وعامّ، «تفاعلت» مع الخطاب التاريخي الذي رصد تلك الفترة. تماماً كما فعلت الزيني بركات. إنها وإن تعلقت مباشرة ببدائع الزهور،

فإنها تفاعلت مع نصوص أخرى غير تاريخية (كما سنفصل الحديث عن ذلك عندما نتحدث عن علاقة الرواية بالتراث في تجربة الغيطاني). وبهذا يبدو لنا بجلاء، ارتباط التعلق النصي بالتفاعل النصي ارتباط الخاصّ بالعامّ (انظر المقدمة النظرية). وبسبب هذا الارتباط الوثيق بين مختلف مكوّنات التفاعل النصي داخل النصين يبرز لنا «التوارد النصي» حاملاً لعناصر ومواصفات التفاعل بوجه عامّ.

3. **المنظور السردي**: كما يلتقي النصان على صعيد المادة الحكائية (القصة)، يلتقيان على صعيد الصوت السردي الذي يُرَهّن المادة الحكائية، ويقدِّمها لنا بحسب موقعه الخاصّ الذي يحتله إزاء القصة بأحداثها وشخصياتها.

إن الراوي في النصين له طبيعة واحدة، ولكنَّ وظيفة هذه الطبيعة تختلف باختلاف النصين كما نوضح:

أ ـ الزيني بركات: تزخر الرواية برواة متعددين. ومن بينهم «الرحالة البندقي» الذي يزور القاهرة مرات متعدِّدة. وفي إحدى زياراته يعايش الهزيمة. إنَّهُ «براني» عن القصة وأحداثها، وخارج عن فضائها. إنه يروي من منظور «الناظم الخارجي» (الرحالة) الذي يجوب العالم، ويدون مشاهداته لمرويّ له خارجي (القارىء الايطالي). لذلك تظل ـ بوجه عام ـ رؤ يته برّانية وخارجية. وتوظيف هذا الصوت السردي، ضمن أصوات أخرى، أعطى للرواية على هذا المستوى طابعاً خاصاً، يكمن في اختيار الكاتب الرّاوي المناسب للحدث المناسب. لذلك نجد الخطاب الذي ينتج مختلفاً عن الخطابات الأخرى التي تحفل بها الرواية: إنه مذكرات وتسجيل مشاهدات. وهذه هي الطبيعة التي يشترك فيها مع راوي ليون الافريقي.

ب ـ ليون الافريقي: تتقدم إلينا ليون الافريقي بصفتها نصاً متمركزاً حول «ذات» الرّاوي الذي ينتقل من مكان الى آخر. وفي انتقالاته هاته يُبَيّرُ لنا ذاته في الفضاء الذي توجد فيه. ومن خلال ذلك يتبأر الفضاء الجديد أيضاً. إنه خطاب الرحالة الذي يأخذ شكلاً سِيَر ذاتياً. وهو حين يزور القاهرة (كتاب القاهرة)، يزورها كالرحالة البندقي في الزيني بركات وقت خوضها الحرب ضدٌ العثمانيين. إنه بدوره يحكي لنا عن القاهرة من منظور برّاني وخارجي. صحيح يبدو لنا ـ أحياناً ـ بصفته «شخصية» من الشخصيات الفاعلة: فهو يلتقي بطومنباي، ويحكي له عن لقائه بالسلطان العثماني، وعزم هذا الأخير على غزو القاهرة. يتزوج أرملة أمير سابق، ويجد نفسه معنياً بما يجري من حوله، وإن بشكل شبه حيادي. لكنه، رغم ذلك، يظلُّ برانياً لأن علاقته بالمادة الحكائية بمختلف

مكوناتها علاقة ذات بموضوع، ذلك أنه في كل موضوع للسرد يكون في الوقت نفسه ذاتاً له أيضاً. لكنها (الذات) التي تظل على «مسافة» ما بموضوعها، لأنها ستتركه بعد زمن. وهذه من مميزات خطاب الرحلة. ونجد نظيراً لهذه المواصفات، أيضاً، في الزيني بركات: فالرحالة البندقي يتصل بالزيني بركات المحتسب، ويختلف إليه، وله صداقات حميمية، ويخشى من أن يداهمه أثناء تجواله بشوارع القاهرة المضطربة ما يمكن أن يتعرّض له أي فرد من أفراد عالم القصة المحكية.

تبدو صورة الراوي (الناظم الخارجي)، رغم التنويعات السردية التي يعرفها، في ليون الافريقي بجلاء في تركه القاهرة، للتوجه الى تونس، حيث يتم ترحيله الى فضاء آخر (روما) مباشرة بعد الهزيمة، وكأنه لم يحضر الى القاهرة، في هذا الوقت، إلاّ لهدف سردي محددد هو «تقديم» الهزيمة، أو تسجيلها. وبانتهاء ذلك، يتحقق الانتقال الى فضاء آخر.

إن الرّاويين يشتركان في مواصفات عدة نجملها على النحو التالي:

1. الراوي الناظم: وهو براني عن الفضاء وخارجي عن القصة وعوالمها. إنه طارىء.

2. ضمير المتكلم: في النصين معاً يحكي الراوي مشاهداته ومعايناته بضمير المتكلم. وهذا العنصر يعطي للناظم دوراً خاصاً، لأن السائد أن ضمير المتكلم لا يتحقق إلا مع الفاعل.

3. المذكرة: تبعاً للنقطتين السالفتين يأخذ الخطاب الذي يقدمه الراوي الناظم بضمير المتكلم طابعاً ذاتياً. فهو تسجيل لمذكرات ومشاهدات، ويبرز من حين الى حين أصداء وآثار الحوادث عليه، وعلى الفضاء الذي يتواجد فيه.

ونجد إلى جانب هذه المواصفات أن الرّاوي الأجنبيَّ يشترك في كونه من «إيطاليا». ولا داعي للتوضيح بصدد ليون الإفريقي. فهو بدوره كتب «وصف إفريقيا»، والذي ضمّنه «مصر»، وهو في إيطاليا، وللقارىء الإيطالي.

إن حضور الأجنبي (الإيطالي) يقدّم لنا رؤ ية مختلفة عن الأحداث التي تعرّضت لها مصر وهي تخضع للاحتلال التركي. إنها رؤ ية «موضوعية» تبرز رؤ ية العالم الآخر (الغرب) إلى العالم العربي، ولذلك دلالته وأبعاده في النصين معاً تبعاً للبناء الخاص الذي بنيا عليه، والرؤ ية الفنية والدلالية التي يقدّمانها بناء على ذلك.

إلى جانب هذه المواصفات التي يلتقي فيها الرّاويان على صعيد المنظور السردي،

نجدهما يختلفان في كون الرحالة الإيطالي «شخصية متخيلة» (كما صرّح لي الكاتب بذلك)، في حين نجد ليون الإفريقي «شخصية تاريخية». لكن هذا العنصر لا دور أساسي له لأننا ننظر إليهما معاً باعتبارهما «صوتين سرديين» يضطلعان بدور السرد والحكي حول حدث مركزي ومحدّد ـ هنا ـ هو «هزيمة القاهرة».

لكنّ وظيفة الرّاوي تختلف باختلاف النصّين وبنائهما. فإذا كانت الطبيعة مشتركة بينهما على صعيدي المادّة والمنظور، فإن الوظيفة تختلف فيهما بحسب ما تمليه خصوصية النصّين. وهذا يعطي لعملية التوارد النصّي، باعتباره تفاعلاً نصيًّا طابعاً مختلفاً ومشتركاً في آن.

إن الزيني بركات تُبَئِّرُ «الهزيمة» باعتماد الحدث«التاريخي» عبر تجسيد «القمع» باعتباره بؤرة، ومحدّداً لما آلت إليه مصر. أما ليون الافريقي، فباشتغالها على «الشخصية التاريخية» وتتبّع مسارها منذ الهزيمة الأولى (طرد العرب من الأندلس)، والطرد من الوطن الثاني (المغرب)، وصولاً إلى القاهرة التي يخرج منها بدخول الأتراك لينتهي «أسيراً» بإيطاليا، يريد الكاتب من وراء ذلك تبشير وضع أعمّ، يتميّز بهزيمة أشمل تعاني منها الأمّة العربية ـ الإسلامية في القرن العاشر الهجري. ويمكن للقارىء الباحث في التأويل أو الدلالة، أن يستنتج ما يريد، بربطه بين عالم النصّ، وعالم واقعنا، وما عرفه «المثقف» أو «الإنسان العربي» في فلسطين ولبنان من تحوّلات منذ 1975 إلى أوائل الثمانينيات، لأنّ النص زاخر بالدلالات والإيحاءات، وما تعرّض له هذا الإنسان من تناحرات، وطرد متوالٍ، واخراج من الديار، ومتابعة حتى خارجها.

بالنسبة إلى موضوعنا، نعاين أن التوارد النصّي، بما هو شكل للتفاعل النصّي، يتخذ كامل أبعاده في ممارسة التعلّق من خلال تعالق النصوص وتفاعلها، وعلى مستويات متعدّدة. وفيما حاولنا استخلاصه فيما يتصل بالطبيعة والوظيفة، نعاين بجلاء أنّ التفاعل النصّي، باعتباره ضرورة، لا يتحدّد فقط بناء على «البديهة»، ولكنه يتّسِم، علاوة على ذلك، بِسِماتٍ «قصديّة» معيّنة، تبرز من خلالها اختيارات الكاتب وتوجهاته الفنية والفكرية. وهذا ما سنحاول التساؤل عنه عندما نتحدث عن الروايات المحلّلة هنا، وأبعاد ممارستها التعلّق النصّي بنصّ معيّن، أو التفاعل النصّي مع التراث العربي بوجه عامّ.

4: تركيب:

إن ليون الإفريقي باعتباره نصّاً لاحقاً تعلّق بنصّ «وصف إفريقيا»،نجده إلى جانب

ذلك تفاعل مع النصّ التاريخي الذي ظهر في الحقبة نفسها التي عاش فيها «ليون الإفريقي». وهذا العامل هو الذي جعلها «تتوارد» مع الزيني بركات على مستوى ما اتصل بكتاب القاهرة أو هزيمتها أمام العثمانيين.

وبناء على عملية التفاعل هاته، وما تتضمنه من تعلّق نصّي، نلاحظ بجلاء، سواء على مستوى بناء النصّ، أو لغته، أو أسلوبه السردي، أن الكاتب لم يقف عند المادة التي يقدّمها (القصة) وقوف المسترجع المحاكي، أو المنبهر، كما يمكن أن نجد في بعض الأعمال التي تأسست على مادّة تاريخية، وحاولت «إعادة كتابتها» من منظور يجسّد التاريخ باعتباره مُقدّساً، كما نجد بالأخص في بعض «الروايات التاريخية» التي ظهرت في بدايات هذا القرن أو أواسطه. إنه وهو يقدّم لنا نصّاً يتأسس على قاعدة «التفاعل» أو «التعلّق»، ينتج نصّاً جديداً، يجعلنا بوجه عام، لا نرى في «ليون الإفريقي» شخصية تاريخية، قام أمين معلوف بتشكيل ملامحها وبنائها بهدف «إحيائها». ولكننا نرى فيها «شخصية روائية» عميقة وممتلئة بمختلف المقوّمات التي تجعلها كذلك بغضّ النظر عن هويتها الثقافية أو انتمائها الحضاري.

يبرز ذلك في الاختيار (وهنا مكمن «قصدية» التعلّق) اختيار هذه الشخصية التي لا هوية لها، ولا فضاء لها، ولا مصير لها. وهي مع ذلك محدّدة الهوية والفضاء والمصير. هذا من جهة. ومن جهة ثانية نجد هذه «الشخصية» واكبت أحداثاً جوهرية كان لها أبعد الأثر في طبع عوالم حوض البحر الأبيض المتوسط بصفات متميّزة تاريخياً. فالقرن السادس عشر كان إعلان نهاية الشرق (رغم ظهور العثمانيين)، وبداية تكوّن العصر الحديث. هذه الأحداث في هذا الزمان تعلن عن: سقوط دول، ومن ثمة حضارات، وانهيار أحلام، وميلاد دول وحضارات أخرى. وهذه الشخصية، وهي تعايش هذه التحوّلات تتقدّم إلينا حيّة، ونابضة بالحياة وهي تنتقل من فضاء إلى آخر (غرناطة ـ روما) و(فاس ـ القاهرة)، وبذلك تجسّد الصراع الدائر في المنطقة بين الشرق والغرب، والشمال والجنوب، والاسلام والمسيحية، والإسلام والإسلام، والمسيحية التقليدية، والإصلاحية.

إنها شخصية تأخذ أبعاداً إنسانية وتاريخية وعصرية بإمساكها بجوهر محدّدات الهويات والاختلافات والصراعات كما تجسدت في فترة زمنية، وكما يمكن أن تتجسد في أيّ عصر (يمكن قراءة هذا النصّ دلالياً بربطه بالفترة التي كتب فيها، قصد معاينة أوجه الإيحاء والتعيين إلى الملابسات التي عرفتها القضية العربية مجسدة في فلسطين منذ أواسط السبعينات الى أواسط الثمانينيات، سواء من خلال الشخصية المحورية، أو من

خلال الأجواء التي عايشتها.

إن كل هذه الملامح «الإنتاجية» لا يمكن أن تتجسّد إلاّ من خلال شخصية في مثل وضوح ليون الإفريقي وغموضه، في هدوئه وعنفه، وفي حياده والتزامه، كما تقدّمها لنا الرواية. وبكلّ هذه المواصفات تختزل شخصية ليون الإفريقي الروائية صورة «المثقف» (وهو كذلك في عالم النص)، وتمثّل مختلف أبعاده، باعتباره متعدد أبعاد، وتنقله من «الشخصية العادية» إلى «الشخصية المتأزمة» القادرة على فعل كلّ شيء، والعاجزة عن فعل أيّ شيء، وشخصية الحالم، وشخصية الموزّع العواطف والأهواء والأفكار والانتماءات.. وشخصية بهذا العمق لا يمكن أن تقدّم إلاّ من خلال انتاج جديد لنصّ جديد يتحقق بناء على «تفاعل إيجابي» مع النصّ التراثي، وعلى وعي متقدّم في التعامل مع التراث بوجه عامّ. وبهذا تتميّز «ليون الإفريقي» في تجسيد «نصيّة» متفردة ومحوّلة عن النصّ المتعلّق به: أي «وصف إفريقيا».

5 ـ التراث ووعي الكتابة الروائية

1 ـ المُنَاصُّ الخارجي والنص الروائي:

1-1 ـ يتناول جمال الغيطاني في العدد الذي خصصته مجلة الهلال[1] سنة 1977 لمحور «القصة»، تجربته في كتابة القصة والرواية. و «شهادة» الروائي أو حديثه عن «تجربته» في كتابة الرواية، يدخلان ضمن نصوص الكاتب، وإن كانت لَهما طبيعة مغايرة. نسمي هذا النوع من الكتابة بـ «المُناص الخارجي»: وهو النص الموازي الذي يكتبه الروائي على هامش نصوصه، وبشكل مستقل عنها، مجلياً طريقته في الابداع الفني وفهمه له. وتكون لهذا المُنَاصّ، في غالب الأحيان، طبيعة نقدية، لأن الروائي يعمل من خلاله على الكشف عن اسباب ودواعي وخلفيات ممارسته الروائية، وما يتميز به عن غيره في سلوكه نطماً معيناً من الكتابة. إنه في هذا النص يقدم لنا «وعيه» بالكتابة التي ينتجها هو مستنداً في ذلك الى الرغبة في الإفصاح عن جوانب محددة من نصه المكتوب، مدافعاً عن تصوره الإبداعي وكاشفاً عن بعض «أوراقه» الخاصة أو السرية التي لا تتضح في أغلب الأوقات للقارىء غير المتأمل أو حتى للناقد، وتثير بلبلة أو وجهات نظر متباينة ومختلفة حيال ما يكتب، وحول اختياراته الإبداعية بوجه عام، ولا سيما إذا كانت تقوم على سمات ومقومات مباينة للسائد.

وحين ننعت هذا النص بـ «المناص الخارجي»، فلأنه يكتب بمنأى عن النص، وإن كان جزءاً من رؤ ية كاتبه، ومتصلاً بعوالمه اتصالاً وثيقاً. وهو إلى جانب «الحوار» الذي يُجْرى مع الروائي يقدم لنا إضاءات مهمة تبين لنا «خلفيته النصية» و «وعي كاتبه» و «تفاعلاته» مع النصوص الأخرى قديمة أو حديثة. ويمكن للدارس أن يُعْنَى بهذه المناصات، التي يسميها جيرار جنيت بـ «العتبات»، لما يمكن أن تقدمه لنا من مفاتيح وإمكانات هائلة في معرفة خصوصية الكتابة الإبداعية عند الروائي وملامحها المتميزة في علاقتها مع النص المنتج.

2-1 ـ إن وعي الكاتب ضروري في عملية الكتابة. والمناصات الخارجية (حوارات ـ

---

(1) جمال الغيطاني: تجربتي في القصة. مجلة الهلال، 1977.

شهادات . . .) يمكن أن تساعدنا على وضع اليد على مكونات هذا الوعي ومواده الأساسية التي يتشكل منها. وإذا كان البنيوية قد استبعدت في بدايات تأسيسها مختلف الجوانب الخارج ـ نصية لأسباب علمية وإجرائية، فإن ما راكمته من تجارب واسهامات، يسمح لنا الآن، ونحن ننطلق من أهم انجازاتها، وفي ضوء ما حققناه على صعيد تحليل الخطاب والنص، أن نتجاوز الانغلاق على عالم الخطاب إلى جوانب أوسع وأرحب آفاقاً. كانت محاولاتنا الأولى في هذا المضمار قد ظهرت في «انفتاح النص الروائي» (1989)، وما هو مطروح علينا أكبر مما تمَّ تحقيقه.

يشكل الانفتاح على قضايا ترتبط بـ«التفاعل النصي» و«التلقي» و«الإنتاج» و«التأويل»، بالنسبة إلينا، الهمّ الأساس. وهذا ما يدفعنا إلى التفكير فيها وفي ما يتولَّد منها. ولعل بحثنا في «المناصات الخارجية» التي ينتجها «الكاتب» بشكل مواز لنصوصه الروائية يدخل في هذا الإطار لأنه يمكننا من اقتحام زوايا تتصل بالكاتب ووعيه الكتابي والفني. غير أننا سنفكر فيه من منظور يختلف عن المنظورات التي مورست في نقدنا ما قبل البنيوي مع ما عرف تحت عناوين: «البحث النفسي أو الايديولوجي أو التاريخي» وفي الوقت نفسه نتجاوز الحدود التي وقفت عندها الممارسة المبنية على مبادىء البنيوية في مراحلها الأولى، وكما تزال تمارس عند بعض دارسينا وباحثينا.

3-1 ـ نروم لإنجاز هذا العمل قراءة «المناص الخارجي» باعتباره «نصّاً» يتم انتاجه بموازاة النص الروائي. ونسعى إلى تحليله وفق الأسئلة والقضايا التي تمليها علينا نظرية التفاعل النصي العام، والتعلق النصي بوجه خاص. وذلك بهدف وضع المناص الخارجي وجهاً من وجوه نصوص الكاتب، لنقف على خصوصيته «التفاعلية» و«المتعلقية» سيراً على المنوال الذي مارسنا به تحليل النصوص الأخرى.

واختيارنا المناص الخارجي عند جمال الغيطاني لإجراء هذا العمل يَنْبُع من أسباب عديدة نلخصها على النحو التالي:

1 ـ إن الغيطاني من أهم كتاب السرد العربي المعاصرين الذين غرفوا من معين التراث العربي، وقدموا لنا نصوصاً تتفاعل وتتعلق بالتراث السردي القديم. ومختلف نصوصه القصصية والروائية دالة على ذلك. و«الزيني بركات» في تعلقها ببدائع الزهور لابن اياس تقدم المثال الأوضح والأكثر تجسيداً لهذا المنحى.

2 ـ في «تحليل الخطاب الروائي» اشتغلت بالزيني بركات بصفته نصّاً محورياً، وعالجته بشكل تفصيلي من حيث الزمن والصيغة والتبئير. وفي كل مكون من هذه المكونات الثلاثة كنت أقارن بين «الزيني بركات» و «بدائع الزهور» بقصد الوصول إلى ما يميِّز الرواية عن الخطاب التاريخي الذي تمتح منه على صعيد طريقة السرد. وفي «انفتاح النص الروائي» عالجت علاقة الرواية نفسها بالخطاب التاريخي عينه من حيث عناصر متعددة من ضمنها «التفاعل النصي». لذلك اعتبر التحليل المنجز في الكتاب الأخير حول نص الغيطاني مانعاً من تكرار دراسة الرواية من حيث التعلق النصي على نحو ما قمنا به مع نوار اللوز وليالي ألف ليلة وليون الإفريقي.

3 ـ ارتأيت للسببين الآنفين، ولغايات تحليلية ترتبط بخصوصية القضية المعالجة (التعلق النصي) وأبعادها أن أعاين المسألة من زاوية اخرى لها صلة وثيقة بالتفاعل النصي العام (المُناصّ)، وتحديداً المناص الخارجي، وذلك بهدف ربطه بالتعلق النصي بين الزيني بركات وبدائع الزهور.

وهذا العمل سيمكننا من تطوير معالجتنا للتفاعل النصي بالانتقال من التعلق النصي إلى المناصات الخارجية التي لم يتم الاهتمام بها بالشكل المطلوب، رغم أهميتها من جهة. كما أن هذا العمل من جهة ثانية سيتيح لنا إمكانية تقديم جوانب جديدة حول تعلق الزيني بركات ببدائع الزهور. وأخيراً سيفيدنا هذا في معاينة، ليس فط، كيف يتحقق التعلُّق النصي بين الرواية والتراث السردي العربي من خلال الانجاز النصي، أي من خلال ما تقدمه لنا النصوص الروائية، ولكن أيضاً في معاينة «وعي» الروائي و «موقفه» من التراث، ما دمنا نطرح على انفسنا مهمة النظر في قضية «العلاقة مع التراث» من داخل الرواية (التعلق النصي) وخارجها (التفاعل النصي)، باعتبارها تطرح علينا إشكالية تتجاوز «الأدبي» الى «الفكري» و «الاجتماعي» على نحو ما طرحنا ذلك في تأطير هذه الدراسة.

هذه الأسباب مجتمعة هي التي جعلت همنا ينصب بشكل خاص على نقطتين متكاملتين:

1 ـ التراث ووعي الكتابة: كما تتجلى من خلال «المناص الخارجي» الذي يحدد فيه الغيطاني تجربته في كتابة القصة والرواية.

2 ـ التراث والكتابة الروائية: كما تقدمها لنا تجربة الغيطاني في الزيني بركات وهي تتعلق ببدائع الزهور.

2 ـ التراث ووعي الكتابة:

1-2 ـ الإحساس بالزمن:

كل كاتب كيفما كان نوعه، أو جنس الخطاب الذي يكتب فيه، له تصور معين عن الواقع والأشياء والموضوعات التي تحيط به. كما أنّ لكل مبدع رؤ ية محددة (بغض النظر عن أي حكم أو نعت) للعالم انطلاقاً منها يمارس عمله ووظيفته الكتابية أو الإبداعية. قد يكون هذا التصور للأشياء، أو هذه الرؤ ية للعالم محددي السمات والمعالم، وقد يكونان غير واضحين بالقدر الكافي عند الكاتب أو المبدع. وبهدى قدرة المبدع أو الكاتب على الانطلاق من رؤ ية محددة وبوعي، وبقدر نجاحه في التعبير عن هذه الرؤ ية، تكون أعماله الكتابية أو الفنية ذات ملامح متميزة وذات مقومات خاصة، ونكهة متفردة.

بالنسبة الى الغيطاني نراه من الكتاب الذين يحملون رؤ ية متميزة للعالم وللكتابة. وكل أعماله السردية تسعى لتجلية هذه الرؤ ية والتعبير عنها بطريقة متفردة. ويمكن اختزالها في كلمة واحدة: «الإحساس بالزمن». وهذا الاحساس هو الذي حدَّد تصوره للظواهر، وعين له طرائق البحث فيها وعنها، وجعله يقدم تجربة خاصة ومتميزة في كتابة القصة أو الرواية ورسم مسار كتابته بمواصفات وملامح عندما نكون نتحدث عنها، بوجه عام، تحضر أمامنا أعماله كاشفة عن نفسها، ومعلنة عن هويتها واستجابتها.

ليس الإحساس بالزمن غير «محاولة الامساك بـ « اللحظة» قصد مقاومة الفناء أو العدم». ونلاحظ في النص الذى نحن بصدد قراءته تواتراً في استعمال «اللحظة» و «الفناء» أو إحدى مصاحباتهما. وهذا الاحساس هو الذي دفعه الى تحديد رؤ يته الى الانسان والأفعال والوقائع والأعمال الفنية واتخاذه مواقف معينة من أعمال فنية ووقائع وأفعال وأحداث بشرية، وانعكست بذلك على مجمل آرائه وابداعاته بشكل أو بآخر.

يبدو ذلك في كون هذا الاحساس هو الذي قاده الى «التاريخ» وليس الى شيء آخر. يقول الغيطاني في هذا المضمار:

«تلك اللحظة الحاضرة، تفلت، تنأى، تصبح ماضياً، تتحول الى مجرى التاريخ الذي ينساب في إصرار ليجعل كل حاضر ماضياً، ، تلك كانت

نقطة توجهي الى التاريخ، إحساس قوي بالزمن، ليس حاضرنا فقط الذي يصب في مجرى التاريخ، وانما حياة كل منا، احساس بالزمن يصل الى حد تقمص لحظة الموت، والتي ينتهي فيها العالم بالنسبة لي. . . كنت أطيل التأمل في اللحظة انظر إليها من عدة زوايا، اللحظة في أنينها، ثم عندما تندمج في الماضي، عندما تصبح تاريخاً من موقع المستقبل الذي هو صائر الى تاريخ أيضاً. . .»

(التشديد مني) ص: 58.

إنَّ التاريخ هنا يفهم فهماً خاصاً. فهو ليس توالي الأيام والليالي كما يقول الطبري، وليس تلك الأحداث التي تزخر بها كتب التاريخ، وهي تتناول إحدى لحظاته، مثل الحرب العالمية الأولى مثلاً. ذلك أنه يقتنع اقتناعاً تاماً بأن لا حقيقة في التاريخ المُدَوَّن، لأن شيئاً أساسياً يفلت منْها هو «جوهر الزمن»، وذلك ما نجده كامناً في معاناة الانسان تجاه الزمن وهو يتحول من الحاضر الى الماضي، ومن المستقبل الى الماضي. ان هناك مُغَيّباً أو مسكوتاً عنه في كل كتب التاريخ، التي تُعْنَى بالحوادث، وبعدد الجرحى والقتلى، وتاكتيك الحرب واستراتيجيتها. . . وما شاكل هذا من الدروس والعبر التي يمكن استخلاصها منها:

«التاريخ هو الزمان، والزمان ليس منفصلاً عن الانسان. الانسان بمفرده تاريخ. في جوهره له بداية ونهاية». ص: 61.

لكل ذاك، عندما يقف الغيطاني أمام اللحظة الزمنية متأملاً ومتدبراً فهو يكترث أساساً بما لا يكتب، ولا يُدَوَّن. يبرز لنا ذلك في حديثه عن هزيمة 1967، وفي تجربته كمراسل حربي (سنة 68) من الجبهة التي لم يذهب إليها ليبحث عن موادّ قصصية، كما يمكن أن يفعل بعض الكتاب، لأن من يذهب بهذه الخلفية، يرى الغيطاني، لا يصل الى شيء. يقول عن هذه التجربة:

«انني أرهف السمع، أسدد البصر الى زوايا التاريخ والقريب والحاضر. فكل حاضر تاريخ، لكي أسمع وأرى أنات وأشواق وملامح هؤلاء الذين تنسى أصواتهم ويتجاهل الزمن ملامحهم». ص: 63.

هذا التصور للزمن والتاريخ واللحظة والانسان يجعل الكاتب يتموقف من طرائق معينة في فهم التاريخ، وتصور الزمن. لكل شيء بداية ونهاية، ولكل لحظة قسماتها الخاصة التي تضيع وسط الاهتمام بالتفاصيل والجزئيات الطارئة ويضيع فيها الجوهري: الإنسان وهو يقاوم الفناء والعدم.

«إن حوليات التاريخ لا تحفل بتسجيل زفرات المُعَذَّبين وآلام المضطهدين من يذكر بعد ألف عام المعاناة التي عصفت بالملايين؟ وماذا يبقى من آلام الجراح التي عصفت بالمحاربين الذين عبروا سيناء مشياً؟...» ص: 60.

إن هذا العنصر الجوهري للتاريخ هو الذي تولد عن الاحساس المرهف بالزمن. تتشابه اللحظات وإنِ اخْتَلَفَتْ مظاهرها. وفي هذا التشابه ما يجعل أيَّ لحظة من الحاضر أو المستقبل داخلة الى الماضي. والفن وحده هو القادر على الإمساك بهذه اللحظة لأنه «تعبير عن جوهر الواقع». يبدو هذا في كون كل كتب التاريخ التي تحدثت عن الحرب العالمية الأولى غير قادرة على الإمساك بهذه اللحظة في مقاومة العدم. لكن رواية «كل شيء هادىء في الميدان الغربي» «لاريك ماريا» و«وداعاً للسلام لارنست همنجواي، يسجل الغيطاني، أصدق تعبيراً وأغنى في الكشف عن التجربة الانسانية. لأن الفن وحده القادر على صيانة أحاسيس الإنسان وأشواقه وإنقاذها من العدم. وهنا مكمن التقاء الفن بالتاريخ وافتراقه معه في آن.

لعبت هزيمة 1967 دوراً كبيراً في حياة الغيطاني وتجربته الحياتية والفنية باعتبارها لحظة من اللحظات التي عايشها، ورآها قابلة لأن تتحول الى تاريخ شأنها في ذلك شأن أي لحظة. يظهر ذلك في كيفية تعامله معها، ورؤيته اياها انطلاقاً من التصور نفسه:

«كانت نكسة 1967 بوتقة صهرت تجربتي، وفي آلامها اعتصر جيلي، في تلك الأيام كنت أدور حول هذه اللحظة من التاريخ، أَبْتَعِثُ من الماضي لحظات تتشابه مع اللحظات التي تمر بي أو أمر بها...» ص: 58.

«... بعد عام 1967 عدت لأصغي من جديد الى مؤرخ مصري سبق أن استوقفني صوته الفريد، الغني، الشجي، إنه محمد أحمد بن اياس

صاحب «بدائع الزهور. . .» وتوقفت أكثر عند الفترة التي يصف فيها ما جرى لمصر على أيدي العثمانيين. كنت أرى ما جرى لمصر في يونيو 1967 من زاوية أخرى، من هذا العمق الزمني البعيد. . .»

يبرز لنا من خلال هذه المقاطع التي استشهدنا هاجساً مركزياً، ورؤ ية محورية تشد مختلف العناصر التي تحدد تصوره للأشياء والوقائع: الاحساس بالزمن، واحتمال تحوّل أي لحظة معيشة الى تاريخ. وفي نطاق هذا التاريخ هناك أشياء عديدة تضيع وتنسى ولا يهتم بها مُؤَرِّخو الزمن. لذلك يبدو الفن أكثر قدرة على الإحساس بالزمن، والإمساك باللحظة الجوهرية في التاريخ، وهي معاناة الانسان. وتبعاً لهذا الفهم تتشابه اللحظات، حتى وإن تميز بعضها، بهول المأساة التي تتجلى فيها أبشع صور المعاناة التي تمس الأمة بكاملها (هزيمة 1967) بالنسبة الى جيل بكامله ما يزال يجرجر تبعات هذه اللحظة. ولقراءة هذه «اللحظة» يجد في تاريخ مصر المملوكية ما «يشاكل» هذه الفترة من حيث سماتُها ومقوماتها الجوهرية. إنهما لحظتان تتشابهان. ولهذا السبب سيقود هذا التصور الغيطاني الى قراءة هذه اللحظة الحاضرة في ضوء لحظة مشاكلة لها (هزيمة القاهرة أمام العثمانيين) لتجسيد فهمه الخاص للزمن، وإحساسه المتميز به، ورغبته في الامساك بـ «اللحظة» التاريخية تماماً كما فعل المؤرخ بن اياس وهو يرصد بعين «الفنان» مصر المنهزمة أمام العثمانيين. وهنا مكمن احتفاء الغيطاني ب «التاريخ»، وتركيزه على «التراث»، وذلك ما يمكن أن نجليه من خلال الحديث عن الخلفية النصية التي «يتفاعل» معها الكاتب أو «يتعلق» بها نصياً.

2-2 ـ التفاعل مع التراث، والتعلق بالتاريخ:

نعاين من خلال التصور الذي يتجلى بواسطة «الاحساس بالزمن» كيف أنه يقود الغيطاني الى التفاعل مع اللحظات غير المدوَّنة وغير المهتم بها في تاريخ التجارب الإنسانية. ويستدعي هذا بالضرورة تحقق «التفاعل النصي» مع نصوص جعلت وكدها البحث عن هذا اللحظات ومحاولة الإمساك بها، والتعبير عنها: أي النصوص التي تحمل وعي «الاحساس بالزمن» كما هو عند الغيطاني ونظيرها لا يتحقق بوجه عام إلا في «التراث الشعبي» وبوجه خاص في التاريخ كما يتجسَّد مع ابن اياس. يظهر ذلك فيما ستتحدث عنها ضمن «التفاعل النصي» و «التعلق النصي».

أ ـ التفاعل النصي:

تتحدد «الخلفية النصية» التي ينطلق منها الغيطاني في النصوص التي أهملها التقليد الأدبي العربي، ولم يهتمّ بها باعتبارها نصوصاً هامشية أو شعبية. ونراه وهو يتحدث عن التاريخ مثلاً كيف أنه يستبعد تعريف الطبري باعتبار إنتاجه يدخل في دائرة الثقافة العالمة. يقول الغيطاني:

> «إن علاقتي بالتاريخ المكتوب بدأت مبكرة عندما كنت أخرج من مدرسة الحسين الإعدادية وأمضي الى الشيخ تهامي صاحب المكتبة التي تستقر حتى الآن على رصيف جامع الأزهر، وبقروش قليلة أقرأه وكان من بين ما قرأته كتب التاريخ، تاريخ الجبرتي، وابن اياس، وابن واصل وابن تغرى بردي وكتب التاريخ الفرعوني، والملاحم الشعبية وألف ليلة وليلة وروايات تاريخية تتناول تاريخ الاسلام (جورجي زيدان) وتاريخ الثورة الفرنسية...» ص: 58-59.

يبرز لنا التفاعل النصي واضحاً هنا من خلال اعتماد كتب التاريخ المتأخرة، أي في الفترة التي عرفت بعصور «الانحطاط». ولعل هناك علاقة وشيجة بين فضاء رصيف جامع الأزهر وعوالم التراث الشعبي التي تزخر بها مثل هذه الفضاءات. واختيار هذه الخلفية النصية لتكون قاعدة للتفاعل النصي هي وليدة التصور الذي حاول إبرازه في النقطة الأولى (الاحساس بالزمن). وإذا كانت كتب التاريخ الفرعوني أقل تأثيراً في الكاتب لما فيها من غربة وبعد شقة، فان تاريخ مصر الاسلامية يشكل قاعدة للتفاعل، وخصوصاً مصر المملوكية لأن هناك علاقات وطيدة بين تلك اللحظات وهاته. يبرز ذلك في الفضاء نفسه:

> «أطالع التاريخ، ثم أحلق بخيالي ومشاعري حول هذه المباني القديمة التي وصلتنا من ذلك العصر، والتي لا تزال تستخدم لنفس الغرض الذي بنيت من أجله (المساجد والاسبلة والمزارات والبيوت القديمة). في النجوم الزاهرة يحدثني ابن تغرى بردى عن اليوم الذي تم فيه بناء مسجد السلطان برقوق، وأطوف بالمسجد، أرى هؤلاء البنائين المجهولين الذين شيدوا وأبدعوا ثم مضوا. ملايين المصلّين الذين لامست جباههم الأرض على امتداد التاريخ...» ص 59.

تتجلّى لنا بوضوح من خلال هذا المقطع العلاقة الوثيقة بين النّص التاريخي

المتفاعل معه والفضاء المعيش. فرغم انصرام السنين ما يزال يستدعي الحاضر الماضي، ويمتد الماضي في الحاضر. أليس هذا هو «التاريخ» كما يفهمه الغيطاني؟ إنه ليس اللحظة المنتهية في الماضي، إذ كل شيء يتحول الى ماضٍ. وفي هذا التواشج تبرز العلاقات بين النص التاريخي المكتوب، والفضاء الذي ما يزال شاهداً على اللحظة التي حاول الخطاب تدوينها. وبينهما يكمن «الجوهري» الذي يتحقق من خلال تحليق الخيال: التساؤل عن البنائين المجهولين، عن جباه المصلين التي لامست أرض المسجد خلال سنين وقرون. . . وهذه التساؤلات التي تأخذ هذه الطبيعة لدى الغيطاني هي التي يسعى من خلالها الارتقاء بالفن لتسجيل ما لا يتحدث عنه المعمار أو النص: إنه المسكوت عنه والمُغَيَّبُ. لذلك يبرز النص هنا ملهب خيال، ومُحَفِّز لحظات لا يبخل الزمان بتقديم نظائر لها.

إن محددات التفاعل النصي عند الغيطاني تكمن في الزمان والفضاء والنص. يدخل الزمان في تحديده للتاريخ باعتباره لحظات لا علاقة لها بالماضي فقط، إذ كل زمن (الحاضر والمستقبل) يصبح ماضياً. ويدخل الفضاء (باعتباره نصاً) في العلاقة الصُّورية التي تشغل حيزاً مكانياً وزمانياً في آنٍ معاً. هذه العلامات التي تتجلى في العمار الاسلامي والمملوكي (المساجد ـ الأسبلة ـ المزارات. . .) ما تزال شاهدة على فهمه للزمن وإحساسه به، فهي لا تختلف إلاّ ـ سيميوطيقا ـ عن الخطاب التاريخي. لذلك فهو لا يتعامل معها تعامل السائح أو الصحفي المصوِّر. ينطلق من فهمه للتاريخ وبإحساسه للزمن ليحاول «الإمساك» بلحظتها التي يقرأ من خلالها «اللامكتوب» و «اللامُعَبَّر عنه» في الوثائق والكتب الرسمية:

«فوق سور القاهرة القديم أتوقف طويلاً عند لوحات محفورة في الجدار كتبها بعض الجنود الفرنسيين، رغبة انسانية في قهر الفناء. من هم؟ ومتى مات كل منهم؟ ومن أحفادهم اليوم؟ وهل يعلم أحدُهُم أنَّ جدَّه حفر أثراً ما زال موجوداً. تلك الرغبة في قهر الفناء أراها فيما بعد تدفع بالعديد من الجنود للتزاحم أمام فوهة كاميرا فوق معبر مهدد بالنَّسْف في أي لحظة وبين الشظايا. . . ص: 59.

أما النص التاريخي المتفاعل معه فلا يختلف عن الزمان والمكان إلا من حيث الدرجة، إنه محاولة «تلفيظ» الحدث أو اللحظة التاريخية زمن وقوعها أو بعدها بقليل أو بكثير. وتركيز

الغيطاني على هذه النصوص بقصد التفاعل معها يتم من خلال «تبئير» العصر المملوكي الذي يراه يشبه إلى حد بعيد عصرنا هذا الذي نعيش فيه.

وإلى جانب التاريخ كما يبرز من خلال الحدث الواقعي، والنص التاريخي والمعمار الإسلامي، يتفاعل الكاتب مع نصوص عربية أخرى تلتقي مع التاريخ كما حدّدناه. إنها النصوص ذات الطبيعة الشعبية نفسها التي نلمسها في النصوص التي يتفاعل معها. يقول الغيطاني في هذا المضمار:

«هناك نبع آخر من كتب العجائب العربية مثل «خريدة العجائب» لابن الوردي، وكتاب العجائب لابن وصيف شاه، وكتب الأدب الجغرافي وكتب الأُخْرَويات التي تتناول ما يجري في العالم الآخر...» ص: 63.

نجد في كلمة «نبع» استعارة جميلة لمعنى النص. فهو تيار دافق له نَبْع (عين) وروافد ومصب. وإذا كان النبع سابقاً فالمجرى لاحق، ومن هذا المجرى يتم «التفاعل» أو «الغرف» الذي يقوم به الغيطاني وغيره. لكن «عيون» النص المتفاعل معها عديدة. والغيطاني ينحاز كما هو واضح في «نهله» من التاريخ كما دَوَّنَهُ مؤرخون متأخرون مثل ابن اياس والجبرتي... بناء على فهم معين للتاريخ. وهو ما يتأكد في العلاقة التي يقيمها مع «نبع» آخر نعثر عليه في كتب العجائب العربية وكتب الأدب الجغرافي والرحلات والأخرويات.. إنه نبع فريد فعلاً، ومتميِّز خيالاً، ومتفرد إبداعاً. إذ هو من الإنتاجات النصية التي تبلورت فيما عرف بـ «عصور الانحطاط». وفيها تسعى هذه النصوص الى تقديم رؤية شعبية للعالم كواقع (فضاء - مواقع - مدن - أنهار - نبات...) أو كمتخيل. لذلك فالوشائج وثيقة بين كتب العجائب وبالأخص عند الكاتبين اللَّذَيْن عينهما (ابن الوردي - ابن وصيف شاه) وكتب الأدب الجغرافي، وعلى مستويات عدة. فاذا كانت كتب العجائب (الخريدة - مختصر العجائب) تدخل في «الكونيات»، وتجسد المخلوقات وغرائب الموجودات، فإن كتب الرحلات والأدب الجغرافي ترصد بدورها هذه العجائب والغرائب من حيث الوقوف عليها في «الواقع» المرئي، أي كما يراها الرحالة ويعايشها. وهذه الوشائج هي نفسها التي تصل كتب العجائب والرحلات بكتب الأخرويات مثل كتاب بن القاضي المرسوم بدقائق الأخبار في ذكر الجنة والنار. إنها تدخل في كتب العجائب والرحلات، وهي تسعى إلى «تجسيد» و «تصوير» جغرافية العالم الآخر.

نخلص من خلال هذه النقطة الى أن النصوص التي يتفاعل معها الغيطاني وحدة

متنوعة. وتدخل جميعاً في نطاق الآداب الشعبية أو المهَمَّشة وغير المعترف بها من قبل التقليد الرسمي، باستثناء التاريخ. وهذه النصوص هي على النحو التالي:

1 ـ كتب التاريخ: وبالأخص ما تعلق بتاريخ مصر الاسلامية والمملوكية.
2 ـ الروايات التاريخية: سواء ما كتب حول الثورة الفرنسية أو التاريخ الإسلامي.
3 ـ كتب العجائب والرحلات والأخرويات: التي ترصد الفضاءات البعيدة في الأدبيات الشعبية.
4 ـ المعمار الاسلامي: كما يبرز من خلال البناء العربي الإسلامي في السكن والمساجد والمزارات.
5 ـ الملاحم الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة ونحوها...

هذه النصوص المتفاعل معها لها روابط تجمع بينها فهي متقاربة من حيث الزمن (مصر المملوكية). وهذا العنصر يطبعها بطابع خاص سواء على صعيد أسلوبها أو لغتها أو مادَّتها التي نجد فيها هيمنة للبعد «الشعبي» الذي نستعمله مقابل «العالم» أو «الرسمي». ويبدو ذلك في كونها ظلت مهمشة ومبعدة من دائرة الاهتمام، وبالأخص كتب العجائب والأخرويات. كما أن هناك ما يميِّز بين هذه النصوص وينوع وحدتها. فكتب التاريخ والروايات التاريخية تركز على «الزمان» كما يبرز من خلال «الحدث» أو «اللحظة». أما كتب العجائب والرحلات فتشدِّد على «الفضاء» المتحوّل والمتعرض للفناء والزوال (كمنارة الاسكندرية ـ وأعمدة غمدان...) والفضاءات العجيبة والغريبة وما تزخر به من كائنات عجيبة وغريبة كالنسناس والشق وعجائب مخلوقات البحر، والنباتات العجيبة، وعوالم الجنة والنار...) كل ذلك من الفضاءات التي ترصدها، وتمسك بها هذه الكتب وتروم تسجيلها. ونفس الشيء يمكن قوله عن المعمار الاسلامي في مصر المملوكية. إنها لحظات (من المكان والزمان) كانت مستقبلاً وصارت حاضراً، وأمست تاريخاً، وكل زمن يؤول الى تاريخ.

إن النصوص المتفاعل معها نصوص تنهض على أساس التصور الأصل الذي يحدد رؤية الغيطاني للعالم وللظواهر وهو الاحساس بالزمن. وإذا كان التفاعل النصي عاماً، فإن النصوص «المتفاعل معها» واحدة في تنوعها، وبذلك تختلف في إحساسها العام بالزمن، ومحاولتها الامساك باللحظة «الجوهرية» و«التعبير» عنها في مقاومة الفناء. لهذا السبب نجد «التعلق النصي»، وهو خاص يبرز من خلال نصوص محددة هي التي ستمكِّن

الغيطاني من الانطلاق منها بشكل جوهري في بناء نصه الجديد ما دامت تجسد بصورة أعمق رؤ ية الغيطاني وتصوره للعالم والابداع.

ب ـ التعلق النصي:

رأينا في «التفاعل النصي» الخلفية النصية العامة التي يستند إليها الغيطاني. وفي التعلق النصي سنقف على الخلفية النصية الخاصة التي يؤسس عليها الكاتب فهمه وتصوره من جهة، وإبداعه وممارسته من جهة أخرى. يكتب الغيطاني في هذا المجال:

1 ـ «مع تطور قراءاتي وترحالي في الزمن **شدَّني العصر المملوكي** لمصر الاسلامية **بوجه عام**». ص: 59.

2 ـ «كان ترحالي في تاريخ مصر المملوكية والاسلامية عاما. لكني بعد عام 1967 **عدت لأصغي** من جديد الى مؤرخ مصري سبق **أن استوقفني صوته الفريد**، الغني، الشجي. إنه محمد أحمد بن اياس صاحب «بدائع الزهور في وقائع الدهور...» **كان دليلي ومرشدي** ابن اياس، **شدَّني** ببساطته وتلقائيته **واهتمامه بتدوين ما جرى لبسطاء الناس، هؤلاء** الذين **تسقط سيرتهم بين سطور الحوليات والمدَوَّنات**...» ص: 60.

تتضح أمامنا بجلاء، من خلال هذه الاستشهادات، الصورة الحقيقية الذي ننطلق منها في تحديد «التعلق النصي»، وعلاقة النص المتعلق (اللاحق) بالنص المتعلق به (السابق). فالكاتب على نحو ما يكتب، يحدِّد «التعلق» بمعناه المعجمي في علاقته بالمادة (التاريخ المملوكي)، والخطاب التاريخي (عند ابن اياس). فأفعال مثل «**شدني**» و«**عدت لاصغي**» و«**استوقفني**» دالة على الأثر العميق الذي أحدثه النص السابق في النص اللاحق. ونفس الإيحاء نجده في «الدليل» و«المرشد». انها علاقة ارتباط وجداني وفكري ونصِّي. وهذا الارتباط هو الذي حذا بنا الى استعمال «التعلق النصي» مفهوماً مقابلاً (Hypertextualite)، لأن في التعلق نجد نوعاً من «الحميمية» التي تربط بين طرفي التعلق... وبغض النظر عن نوعها وقيمتها، فانها تظل موجودة ورابطة، وتتجلى بصور وأشكال عدة.. وفي توظيفات الغيطاني لأفعال وصفات معينة لتحديد علاقته بابن اياس (كمؤرخ) والعصر المملوكي في مصر ما يبرِّر استعمالنا لـ «مفهوم» التعلق النصي باعتباره تفاعلاً نصياً خاصاً.

يركز الغيطاني خلفيته النصية الخاصة في فترة زمنية (العصر المملوكي) وفي خطاب محدد هو خطاب بن اياس. أن تبئير هذه الخلفية الخاصة وسط خلفية عامة له ما يبرِّره تصورياً ونصياً. ذلك أن العصر المملوكي، كما يرى الغيطاني، يشبه الى حد بعيد واقع

مصر 1967، أو مصر الحديثة بوجه عام في قوله: «يبْدو عصر المماليك أقرب العصور الى واقعنا». وفي هذا التشابه أو التشاكل ما يُعيِّن فهمه للتاريخ وتصوره إياه كما حاولنا تحديده: إذ لا مسافة بين مصر المماليك المنهزمة أمام العثمانيين، أو مصر هزيمة 1967: « فكل حاضر تاريخ». وفي هذا النطاق يكون التعبير عن التاريخ واحداً ما دام هناك ارتهان الى تجسيد الجوهري فيه. ولعل هذا ما دفعه من جهة ثانية الى «التعلق» بنص ابن اياس، ليس فقط لأنه مؤرخ، فهناك مؤرخون عديدون، لأن ابن اياس «يتميز» بسعيه الى التعبير عن «جوهر» الواقع (الخاص) الذي هو جوهر «التاريخ». وهذا هو الركن الأساسي المُغَيَّب في كتب الحوليات والكتابات التاريخية العامة: فهو يحس بنبض اليومي والانساني، لذلك نجده يعنى عناية متفردة بتدوين «ما جرى لبسطاء الناس».

إن هناك متنا عاما (النصوص المتفاعل معها) يحتوي متناً خاصاً (النص المتعلق به). ومن خلال هذا المتن نحدد علاقة الغيطاني باعتباره كاتب قصة ورواية بالتراث العربي. فهو ينحاز الى جوانب معينة منه. هذه الجوانب ظلَّت مغيَّبة ومُهَمَّشَة من دائرة الاهتمام. وباكتشافه أياها، وترهينها، والتفاعل معها يقدم لنا تجربة متفردة تَنِمّ عن إحساس مرهف بالزمن، وفهم خاص للتاريخ، وانحياز معين الى تجربة انسانية محددة: هي تجربة المعاناة والشعور الخاص الذي يعتور كل المهمشين والمبعدين من زخم الحياة، والذين هم ضحايا التسلط والاستبداد والعسف.

نستخلص من خلال الوقوف على تصور الغيطاني للزمن والتاريخ سواء عبر تحديده للنصوص المتفاعل معها بوجه عام، أو المتعلّق بها، على وجه خاص أن هناك وعياً خاصاً بـ«التراث» العربي الاسلامي. وهذا الوعي الخاص هو الذي حدد ممارسته الكتابية في مجال الصحافة أو في مجال كتابة القصة والرواية، أو بعض كتاباته التي يتداخل فيها الصحفي بالروائي بالمؤرخ مثل كتابه عن «القاهرة» في ألف عام.

وعندما ننظر في أوجه التفاعل النصي، أو التعلق النصي من حيث تجليها في كتاباته السردية، لا نجدها تتمثل فقط في الانطلاق من «مادة للحكي»، من المنظور الذي حاولنا من خلاله تجسيد تصوره للنصّ المتفاعل معه، تحت وطأة الإحساس بالزمن، ولكنها، علاوة على ذلك، نجدها تتمثل في محاولة «تأسيس كتابة سردية جديدة» تتجاوز الأشكال السردية التي استلهمها القاص أو الروائي العربي من خلال احتكاكه بالنصوص السردية الغربية. وهذا الهاجس الأخير يتجاوز مادة التعبير (أو المحتوى) الى التعبير نفسه. وبتظافر المستويين ـ الهاجسين وترابطهما على صعيد الوعي والممارسة تبرز أمامنا تجربة الغيطاني

متفردة على صعيد الرؤية أو الإنجاز. وذلك ما نروم البحث فيه من خلال النقطة الثالثة المتصلة بـ «التعلق النصي والأسلوب السردي».

ج ـ التعلق النصيّ والأسلوب السردي:

إذا كان التفاعل النصي يتحقق في أغلب الأحيان من خلال «المادة» أو الموضوع، فإنه نادراً ما يتجسد على صعيد الأسلوب أو الكتابة. ذلك أن أغلب الكتاب يظلون يرون في الكتابة الطريقة الخاصة التي يتميزون بها في تقديم المادة المتفاعل معها. لكن الغيطاني يذهب أبعد من التفاعل مع خلفية أو التعلق بأخرى على صعيد المادة بتحقيقه «التفاعل» على صعيد «الأسلوب» أيضاً.

إن العصر المملوكي الذي «شَدَّهُ» إليه شداً، وبن اياس الذي كان دليله ومرشده في التعبير عن العصر (التاريخ) لا ينحصر أثرهما في تمكين الغيطاني من مادة للحكي بما فيها من أحداث تناظر الواقع العربي المعاصر. بل إنهما «أثَّرا» فيه أيضاً حتى على صعيد اللغة أو الأسلوب، وبإجمال، على صعيد «البعد الفني».

يكتب الغيطاني موضحاً: **«من ابن اياس تشربت أسلوبه الدافىء. البسيط، التلقائي الذي يأتي بصياغات جميلة، وهو لا يقصد الصنعة في الصياغة، وكان ذلك حلاً فنياً أمامي لتكسير رتابة السرد التقليدي وعادية الجملة،** كذلك طريقة الرواية وقص الحدث القائم على البساطة، **وتضمين النوادر والحكايات..»** ص 60 .

يتميز ابن اياس، ليس فقط، بسعيه إلى التعبير عن الواقع، واقع البسطاء، ولكن أيضاً بصياغته وأسلوبه. وهذا هو مصدر «تعلق» الغيطاني به على هذا المستوى أيضاً. وقوله «تشربت» أبلغ في التعبير عن الحالة التي نبغي تجسيدها. فالتشرب يوحي إلى الاستيعاب الكامل ومحاولة السير على المنوال، تماماً كما كان ينصح القدماء الراغب في الإمساك بناصيته صناعة الكلام: إذ عليه أن يتمثل ويستوعب وينتج من خلال النموذج المحتذى. ولما كان ابن اياس دليلاً ومرشداً في التعبير عن العصر وفي فنية تعبيره فهو قمين بأن يكون النص الذي انتجه متعلَّقاً به من قبل نص الغيطاني المتعلِّق. وأساس التعلق النصي على الصعيد الأسْلُوبي يجد مُسَوِّغاته في أن النص المتعلق به يختلف عن غيره بـ:

- بساطة الجملة وعفوية الصياغة: الشيء الذي جعل أسلوبه ينساب بعفوية وطلاقة، بلا تعقيد ولا غموض.

ـ تضمين النوادر والحكايات: إذا كانت النقطة الأولى تتصل بتركيب الجملة فتضمين النوادر والحكايات يرتبط بتركيب النص. وتضاف إلى عفوية الجملة، تكسير الرتابة على صعيد النص بإدخال نصوص جديدة، واتباع طريقة الشيء بالشيء يذكر. وهذا يسمح بتنويع الأسلوب وتجاوز الحكي الذي يدفع إلى الملل.

يتضافر هذان العنصران على صعيد الأسلوب ليضفيا عليه درجة معينة من الانسجام والإثارة، ويحققا له مستوى من جمالية التعبير القائم على الاقتصاد والتنويع وبلوغ المراد. ويتجلى هذا أكثر على صعيد الموقع الذي يحتله المؤرخ ـ الراوي من الخطاب الذي يرسل. إنه وهو يتوارى وراء الحدث، مقدِّماً إياه بشكل شبه موضوعي ومحايد، لا يخفي درجة كبرى من «الذاتية» التي تبرز في نجاحه في تجلية حالة من التوتر الذي يَظَلّ ضمنياً ومتضمناً:

« إن طريقة بن اياس وغيره من المؤرخين في قص الحوادث الكبيرة بأسلوب هادىء، يمضي سلساً، يبدو محايداً، لكنه في الحقيقة يعبر عن التوتر الكامن في اللحظة من خلال هذا التناقض بين الهدوء والتوتر». ص: 63.

يحتاج الروائي، ضمن ما يحتاج إليه من مقوِّمات السرد، إلى أن يختار الزاوية التي يتخذها لسرد الأحداث وحكيها. وكل أدبيات السرد تحفل بآراء وتصورات حول الراوي ووجهة نظره أو منظوره السردي[1]. وحين يركز الغيطاني على هذه النقطة يبرز لنا، وعيه بهذه المسألة الحيوية في أي عمل سردي. فَدَرَجَةُ اختفاء الراوي أو حضوره تنعكس بهذا الشكل أو ذاك على طريقة ممارسته لعمله السردي. وطريقة الحكي هذه، حينما تتخذ لبوساً «محايداً»، لكنه «الحياد» القائم على التوتر، تجعلنا فعلاً كمتلقين أمام سرد له فرادته وخصوصيته. ولعل هذا من الجوانب التي جعلت الغيطاني ـ قارئاً ـ منفعلاً ومتعلقاً بطريقة السرد هاته، و ـ كاتباً ـ يتشرب هذه الطريقة، ويسعى الى ممارستها في كتابته الروائية والقصصية.

ولما كان هاجس «المادة» و«الطريقة» حاضراً في وعي الكاتب بشكل يتأسس على فهم خاص لكيفية التفاعل النصي والتعلق النصي، فإن ممارسته الكتابية تبرز فيها ملامح وصورٌ متعددة لمختلف عناصر ذلك التفاعل أو التعلق. وهذا هو الذي طبع أعمال الغيطاني سواء على مادة الحكي أو طريقته وأسلوبه بطرائق خاصة. وبغض النظر عن مختلف تجليات التفاعل والتعلق النصيين بالشكل الذي حاولنا رصده من خلال حديثه عن

(1) انظر تحليل الخطاب الروائي، وخاصة الفصل الخاص بالرؤية السردية.

تجربته في كتابة القصة والرواية وكما تقدم لنا ذلك مختلف نصوصه. نجد أن نقطة البدء في تصوره للتراث والتفاعل النصي هي «الاحساس بالزمن»، وأن نقطة النهاية، إذا كان لا بد في كل شيء من بداية ونهاية، هي **«تأسيس كتابة جديدة»**.

يبدو ذلك في كون مختلف النصوص المتفاعل معها (تاريخ ـ حكايات ـ عجائب ـ ملاحم شعبية. . .) أو المتعلّق بها (تاريخ ابن اياس) تقدم إمكانات هائلة للاستثمار والإبداع. إنها نصوص عربية نبتت في تربة عربية زاخرة بتراث شعبي سردي، ينتظر فقط من **«يتفاعل»** معه و **«يتعلق»** به بصورة ايجابية وخلاقة:

> «من خلال ترحالي استوحيت من **أدلتي** ـ كتب التاريخ ـ **أساليب فنية جديدة**. إن كتب الحوليات وكتب التراث والنوادر والحكايات العربية القديمة، **تحمل امكانيات كبيرة لايجاد شكل فني منظور وخاص للقصة العربية**. . .» ص: 63.

ويتحدث، في معرض إشارته الى كتب العجائب والأخرويات وكتب الأدب الجغرافي العربي عن هذه النصوص قائلاً:

> «**في هذه الكتب رصيد موح لخلق أشكال فنية جديدة**، كما أنها تفتح آفاقاً جديدة للواقعية، وتروي أرضها بخصوبة لا تنفذ. ويظل هذا التراث الفني تسجيلاً لجانب كبير في تجربة الانسان التي كان من الممكن أن يدهمها العدم. . .» ص: 63.

يبرز لنا، من خلال هذه الشاهدين كون الغيطاني، يتفاعل مع هذه النصوص ويتعلق بها ويستوحيها، ويرى فيها رصيداً موحياً لـ **«تأسيس كتابة جديدة»**. أي أنه علاوة على ما سبق أن سجلناه، يرى فيها امكانية لتجاوز مشكلة مطروحة على الصعيد الفني والفكري فيما يتصل بـ «الابداع السردي» قصة كان أو رواية، أو فناً دَرامِيّاً يقوم على الحكي (المسرح مثلاً). وانحياز الغيطاني إلى التراث الفني والسردي الشعبي على نحو خاص يجسّد اتجاهه المبنيّ على هاجس «استلهام» و «استيحاء» هذا التراث لكتابة جديدة على صعيد القصة والرواية.

إنهُ هنا «يساجل» ضمنياً آراء ووجهات نظر عديدة تزخر بها الساحة الادبية والفكرية العربية حول «الرواية» على نحو خاص. ومختلف وجهات النظر هاته تزدوج، على غرار الفكر العربي الحديث إلى ثنائية: الأصالة والمعاصرة الشرق والغرب. فمن قائل الرواية

«فن دخيل» جاءنا عن طريق الغرب. ومن ذاهب إلى أن «الرواية» ضاربة جذورها في التاريخ العربي. ومن خلال هذه «المساجلة» الضمنية يؤكد الغيطاني أن الاستلهام الفعال والخلاق للتراث السردي العربي الكلاسيكي أو الشعبي جدير بـ«ايجاد» و«خلق» شكل فني جديد. وهذا ما تبلور عند الغيطاني على صعيد الوعي كما تشهد بذلك مختلف «المناصات الخارجية» المتصلة بالسرد أو القصة والرواية التي قدم فيها تصوره للموضوع، كما رأينا صورة عن ذلك في قراءتنا لتجربته في كتابة القصة، أو مختلف الحوارات التي أجريت معه، أو الشهادات التي قدمها في ندوات خاصة بالرواية. ونجد ذلك أيضاً على صعيد مختلف نصوصه السردية (قصة ـ رواية) التي تفاعل فيها مع النصوص السردية القديمة، أو تعلق بها، وبالأخص ببدائع الزهور. يظهر ذلك على مستويات متعددة: على صعيد مادة الحكي، وطريقته، وأسلوبه، ولغته. ويتجلى ذلك أيضاً من خلال هاجس تقديم نص «جديد»، وهو يتفاعل ويتعلّق بنصوص أخرى يخلق ويُحَقّقُ «نصيته» الخاصة. ومختلف النصوص السردية التي كتبها الغيطاني دالة على هذا المنحى التجديدي. وتظل في هذا الاتجاه روايته «الزيني بركات» معلمة للتفاعل النصي والتعلق النصي الخلاقين والمبدعين، ورائعة من أهم روائع الانتاج الروائي العربي التي يبرز فيها «الاحساس بالزمن» قوياً وجذرياً، ويتحقق فيها «هاجس الكتابة الجديدة» في أبهى صوره، وأجلى مظاهره.

3 ـ التراث والكتابة الروائية:

1-3 ـ وقفنا على الخلفية النصية التي تفاعل معها الغيطاني أو تعلق بها، سواء على صعيد الرؤية (المادة)، أو الوسيلة (الطريقة). ووجدنا من خلال المناص الخارجي أنّ هناك وعياً محدداً بالتراث، وتصوراً خاصاً في استلهامه واستيحائه ليس بهدف محاكاته أو نسخه أو نقله. ورغم كون الأفعال والصفات التي ينعت بها علاقته بـ«التراث» شديدة الدلالة على نوعية العلاقة التي يقيمها من قبيل: شَدَّني ـ استوقفني ـ عدت لاصغي إلى ـ تَشَرَّبْتُ.. الخ. فإن ذلك لا يعني استنساخ التجربة السردية التراثية، ولكنه يعني ممارسة «التفاعل الايجابي» معها بهدف خلق شكل جديد. صحيح يعثر قارىء نصوص الغيطاني على «تشرب» عميق لأسلوب ابن اياس ولغة السرد الشعبي بوجه خاص. يظهر ذلك على صعيد بنية الجملة وتركيبها، كما يبرز على صعيد بعض المواد المعجمية المتصلة اتصالاً وثيقاً بالعصر الذي يتعلق به. ورغم كون هذه الظاهرة يمكن أن تثير جدلاً بين الدارسين والباحثين، وتبايناً في وجهات النظر، فإنها تسترعي الانتباه من لدننا بصفتها

تمثل أقصى درجات التعلّق النصي في تجربة الغيطاني. ولما كانت أنواع التعلق النصي ـ حسب تصورنا ـ لا تخرج عن ثلاثة أنواع: المحاكاة والتحويل والمعارضة، يهمنا أن نقف عند نوع التعلق الذي يشتغل به الغيطاني وفق تصوره للتراث وممارسته التفاعل معه.

2-3 ـ يشير الغيطاني في حديثه عن تجربته في كتابة القصة إلى نصوص بأسمائها جاءت على إثر تفاعله مع التراث السردي العربي وتعلقه به:

ـ على صعيد التعبير الفني يمثل لذلك بـ«كشف اللثام عن أخبار ابن سلام» و«المقتبس من عودة بن اياس إلى زماننا» و«الزيني بركات».

ـ على صعيد علاقة اللحظة بالتاريخ: يسترجعها في الزمن البعيد فيبرز ذلك من خلال «أوراق شاب عاش منذ ألف عام»، أو يستبق الزمن فيتحدث عما سيطرأ في قصته «ما جرى لأرض الوادي».

ـ على صعيد التجربة المعيشة تأتي «حكايات الغريب» و«الرفاعي» لتسجيل اللحظة المعيشة وقد وجهت من خلال منظوره للزمن وتصوره للابداع.

ـ على صعيد علاقة الذات بالموضوع. حيث تبدو المسافة وكأنها قائمة بينهما على غرار ما رأيناه يتحدث عن ابن اياس. يقدم لنا نموذجاً لذلك مجموعته «أرض ـ أرض» وروايته «وقائع حارة الزعفراني...».

وفي النصوص التي كتبها الغيطاني بعد 1977 نجد الحضور نفسه للتفاعل مع التراث، والتعلق النصي، الذي أخذ خلفية جديدة، وبالأخص مع الخطاب الصوفي، في «التجليات»، وخطط المقريزي في «خطط الغيطاني»، وفن الرسالة في «رسالة في الصبابة والوجد» وأخيراً في روايته «شطح المدينة» حيث نجد تجربة متميزة وذات سمات خاصة ومختلفة.

إنها مسيرة طويلة وفنية ومتميزة ترتهن في أساسها إلى الانبناء على «التراث» بوعي جديد، وتصور مختلف عن السائد، وممارسة تنحو نحو الإبداع من داخل التراث وتنتج نصاً يأخذ ملامحه وسماته الخاصة، ليس من التراث نفسه، ولكن، من نوع التصور الذي يحكم هذه الممارسة، ويجعلها بنت واقعها وسليلة عصرها، وهذا مكمن فرادة «التعلق النصي» كما يقدمه الغيطاني من خلال عمله السردي. ويمكن التمثيل بذلك بـ«الزيني بركات» في علاقتها «ببدائع الزهور» لابن اياس من خلال النقط التالية التي نستخلص بعضها من تحليلنا للرواية في «تحليل الخطاب الروائي» و«انفتاح النص الروائي»،

ونضيف بعضها بما ينسجم، ويبرز أكثر العلاقة بين «المناص الخارجي» (حديثه عن تجربته) والنص (الزيني بركات).

3-3 ـ هذه النقط تتمثل فيما يلي:

أ ـ على صعيد المادة: تتعلق «الزيني بركات» بالمادة التاريخية التي توقف عندها ابن اياس. يبدو ذلك في اتخاذه القاهرة فضاء للحكي في فترة زمنية من 912 إلى 923 هـ. وفي توظيفه لشخصيات مركزية تاريخية عاشت خلال هذه الحقبة مثل السلطان الغوري وبعده طومنباي والمحتسب الزيني بركات بن موسى والقضاة الأربعة والعثمانيين. . .، وشخصيات أخرى من الفضاء نفسه سواء من فئات الشعب أو السلطة (الأمراء. . .) شيوخ الأزهر، طلبة الأزْهَر: إن عالم القاهرة في تلك الفترة يتجسد أمامنا حياً نابضاً بالحيوية. وتبرز من خلاله صورة القاهرة السياسية والاقتصادية والاجتماعية في أدق التفاصيل والجزئيات. من أبسط الأحداث المرتبط بالحديث بين شخصيتين داخل غرفة مغلقة إلى الشارع إلى حياة الأمراء والنواب الخاصة والعامة إلى الحدث الأكبر الذي يمس مصر بأكملها.

والغيطاني في توظيفه لمادة الحكي من خلال بدائع الزهور لم يكن «يحاكي» مادة حكائية موجودة سلفاً. ولكنه كان ينطلق منها ليبني عالماً خاصاً وجديداً. يبدو ذلك في «لعبه» بمادة الحكي بطريقته الخاصة، وواضح أن «خيال» الروائي كان قوياً في تشكيل المادة واستلهامها لملء العديد من الفجوات التي تركها ابن اياس، وخلق شخصيات، وفضاءات، وأحداث جزئية تتكامل وتتضافر فيما بينها لتكوين الصورة العامة. ويمكن مقارنة عمله هذا، هُنا بعمل المخرج الأصيل، الذي ينطلق من «نصّ» معيّن ليقدم لنا من خلاله نصاً جديداً ينبض بالحياة والفن (خطاب سينمائي متميّز).

ب ـ على صعيد الخطاب: تبدو هذه المقارنة الأخيرة، بشكل جلي في طريقة تقديم المادة الحكائية.

فالغيطاني لا يعيد كتابة الخطاب التاريخي، ولكنه انطلاقاً منه يكتب «رواية». وهنا يبرز أمامنا النوع الثاني من أنواع «التعلق النصي». إنه «يحوِّل» مادة الخطاب التاريخي لتقدم من خلال نوع مختلف بمواصفاته ومكوناته المختلفة هو «الرواية»، نجد ذلك في زمن الخطاب وصيغه (السرد ـ العرض) في وجهات نظره أو تبئيراته. ومن خلال هذه المكّونات مجتمعة نعاين أن «التحويل» مَسَّ مختلف البنيات السردية، الشيء الذي يجعلنا ونحن نقرأ «الزيني بركات» نستشعر أننا أمام معمار مختلف عما نجده في الخطاب التاريخي.

ج ـ **على صعيد الأسلوب**: ونقصد بالأسلوب هنا طريقة صياغة السرد أو العرض. في هذه النقطة تحضر بشكل مهيمن صفة «التشرب» التي تحدث عنها عند الغيطاني. ونجد فعلاً، سواء على صعيد الكلمة أو تركيب الجملة سواء في لغة الراوي (الرواة) أو (الشخصيات)، «محاكاة» للغة ابن اياس، والعصر المملوكي بوجه عام. لنقرأ مثلاً هذا المقطع:

«اللهم اجعل هذا البلد آمناً».
نبدأ بأن نشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له. شهادة نقيمها في كل حكم، وتحاول سيوفنا جاحديها فتنهض بالحجة عليهم وهم بكم، ونشهد أننا بدأنا بالمراسلة، وأوردنا اطلاعك على ما تحويه المكاتبة، ابتغاء أمن العباد، في سائر النواحي والبلاد...» الزيني بركات. ص: 67.

إنَّ أي قارىء لا يمكن إلا أن يلمس «عتاقة» اللغة المكتوب بها، والأسلوب الذي ينهجه الغيطاني في الكتابة. فاعتماد الجمل القصيرة، المُوحِية، واستعمال مفردات قديمة للتعبير عن تلك العوالم الشعبية، وتنويع الصيغ بالانتقال من صيغة إلى أخرى... كل ذلك يطبع أسلوبه بنمطية لا نعاينها إلا في الكتابات القديمة. وعندما يجعل الغيطاني شخصياته تتكلم بلغاتها الخاصة يزداد المظهر التراثي بروزاً في الأسلوب، على نحو ما نجد ذلك مثلاً في «المرسوم السلطاني» أو في «الرسالة» أو في «الدعاء» أو «نداءات أتباع المحتسب» أو «فتاوي القضاة»... إنَّ مختلف هذه «الأنواع الفرعية» المتخللة في النص، والموظفة لغايات متعددة، لها قسماتها الخاصة، وطرائقها المتميزة في التعبير. ونجد في كتابات القلقشندي تحديدات خاصة لأشكالها وسماتها. إنها خطابات قصيرة باستثناء «الرسالة»، ولها بنيات وبناءات خاصة. وحين يوظفها الغيطاني محافظاً على لغتها وبنيتها بما فيها من تضمين واقتباس، وما فيها من قوالب ومستنسخات تتجلى أمام أعيننا صور عتيقة في الأسلوب واللغة، تتجلّى من خلال أنواع التفاعل النصّي (المناصّ والتناصّ بشكل خاص).

ونجد الشيء نفسه في تضمين الحكايات، مثل قصة الجارية والعطار، حيث تذكرنا طريقة تقديمها بالأسلوب السردي القديم من خلال حديث الناس في المقهى عن اختفاء الزيني بركات. وتأتي القصة المتضمنة، لتحكي لنا على لسان إحدى الشخصيات للتدليل أن الزيني بركات عندما كان حاضراً كان يحسم في بعض القضايا بتدخله الشخصي فيها. وبعد انتهاء القصة يعود الراوي من جديد ليتحدث عن رواد المقهى. وتتعدد مثل هذه

المظاهر التي نلمس فيها الحضور المبرز للغة ابن اياس وأسلوبه في حكي الغيطاني. وما يمكن تسجيله في هذا الصدد هو أن الغيطاني يقصد إلى هذه الطريقة قصداً. ولا شك أن لذلك أبعاداً خاصة، ودلالات معينة يرمي الغيطاني إلى تحقيقها سواء على المستوى الجمالي أو الدلالي.

د ـ على صعيد الدلالة:إذا كان الغيطاني يؤسس خطابه «الزيني بركات» على «مادة بدائع الزهور»، و«يحاكي» أسلوب ابن اياس في الكتابة، فإنه على صعيد الخطاب «يحوِّل» التاريخ إلى رواية. وبين تلك «المحاكاة» وهذا «التحويل» يحضر نص الغيطاني حاملاً رؤية جديدة للإبداع، وخالقاً بذلك دلالة جديدة للمادة المتعلق بها. فالغيطاني «يكتب» النص القديم بوعي جديد، وليس هذا الوعي الجديد، قابلاً للتجسيد إلا من خلال «نوع» جديد هو الرواية. فالرواية كما يدل على ذلك تاريخها، وكما تبرز عند الغيطاني «نوع» فني جديد ينبني على قاعدة:

ـ التعلق والافتراق.
ـ الهدم واعادة البناء.
ـ الاستيعاب والإنتاج...

وعلى قاعدة المحاكاة والتحويل، فهي تحاكي الأنواع القديمة، والسابقة عليها، ليس بهدف الوقوف على إنجازاتها، ولكن بهدف تجاوزها. وفي المُنَاصّ الخارجي عند الغيطاني وقفنا على هذا العنصر. ذلك أن عند الغيطاني وعياً مسبقاً بأن «التفاعل النصي» مع السرد العربي القديم يسمح بخلق أشكال وصيغ فنية جديدة. وهذا ما حاول الغيطاني ممارسته بمحاكاة ابن اياس وتحويل نصّه ليقدم لنا من خلاله نصاً جديداً هو الرواية.

تحاور الرواية الأنواع الأخرى، تسلبها أهم مقوماتها لتحتفظ بها لنفسها. إنها تُرَهِّنُ النص السابق، لتسلبه جوهره. وبذلك تؤسس ذاتها من خلال استمداد عناصر حياتها من مقوّمات حياة الأنواع الأخرى، وبذلك تحيا وهي تجدد نفسها بناء على قاعدة المحاكاة والتحويل.

يبرز لنا ذلك في كون الغيطاني وهو ويكتب «رواية» تتعلق بالتاريخ يخلق دلالة جديدة. ذلك أن المؤرخ ابن اياس يمارس عمله التاريخي موصولاً بهاجس استخلاص «عبرة الحدث». أما الغيطاني وهو «يتعلق» بابن اياس فعنده هدف آخر يزدوج إلى كتابة نص جديد وتقديم دلالة جديدة: نجد النص الجديد في «الرواية» كما يتضح من خلال الخطاب الذي ينهض على تحويل مادة الخطاب التاريخي. وهنا لا بد من التشديد على

أن مكمن «نوعية» النص نجدها في الخطاب (كطريقة)، وليس في المادة (كقصة). وبنجاح الغيطاني في تقديم هذا الخطاب الجديد، فإن ذلك يستلزم بناء على مقتضيات بناء الخطاب، تقديم دلالة جديدة. ويتجلى ذلك في كون مجموع عناصر الحكي، بما فيها من مواد حكائية (أحداث، شخصيات. . .) وطرائق للحكي (سرد ـ تبئير ـ عرض. . .) تتضافر لخلق معنى وتوليد دلالة. وتبعاً لذلك نجد الغيطاني يسعى إلى «تفسير» النهاية، ما دام «لكل شيء بداية ونهاية» كما يقدم لنا ذلك المناص الداخلي الأول الذي تفتتح به الرواية. إن هزيمة مصر أمام العثمانيين نتيجة طبيعية لنسق أو نظام مهما كان يبدو قوياً ومتماسكاً يقوم على إحصاء الأنفاس وخنق الحريات.

هذا التفسير لا يمكن أن يقدمه لنا نص ابن اياس بنفس الوضوح والوعي. ذلك أن أي نص يخلق وظائفه ودلالاته بناء على بنياته ومكوناته الذاتية. وتحصيل هذا المعنى باعتماد «مادة حكائية» مستوحاة من مصر المملوكية،ومن نص ابن اياس، يرتهن إلى ما صدَّرنا به هذه الدراسة، أي إلى «الإحساس بالزمن». وطبقاً لهذا الهاجس تتشابه الحلقات:

ـ مصر أمام العثمانيين = مصر أمام 1967.

وتتشاكل الأزمن: «كل حاضر تاريخ»، والجوهري هو الإمساك باللحظة (جوهر الواقع)، هذا الجوهر الذي رأينا كاتباً كالمقريزي يحاول تجسيده فيما سعى الغيطاني إلى إبرازه، ورمى واسيني الأعرج إلى تمثيله. سبب الفتنة يعود إلى مسببات قائمة (القهر، القمع، التجويع. . .) وهذا ما ركز عليه الغيطاني في «الزيني بركات».

وإذا كان الغيطاني قد مارس «التحويل» بناء على المستوى الخطابي والدلالي، فلأنهما يتصلان بذاتيته:

ـ الخطاب طريقة تقديم مادة موجودة، واختيار «الرواية» كنوع سردي اختيار ذاتي.

ـ الدلالة: ترتبط بوعيه الخاص القائم على تجربة حياتية وموقف من الحياة والواقع.

وفي هذين العنصرين نجد «الزيني بركات» كنص متعلق لا تنسخ أو تقلد النص المتعلق به. ولكنها تتقدم إلينا نصاً جديداً ومختلفاً.

ونجد «المحكاة» كامنة في:

ـ المادة: وهي المادة الحكائية بشخصياتها وفضائها وزمانها وأحداثها. ورغم التنويعات التي أدخلت عليها تظل مستقاة من النص المتعلق به.

ـ الأسلوب: وهو طريقة صياغة المادة، وهنا نجد الغيطاني أيضاً يسير على نهج أسلوب ابن اياس.

إن المادة والأسلوب يخضعان للمحاكاة لأنهما يتصلان فيما بينهما بعنصر «المشابهة» أو «المماثلة». وذلك لأنهما يجسدان اللحظة. إنهما «الثابت المتكرر»، أو «الثابت الممتد»: فالهزيمة الحديثة لا تختلف عن الهزيمة الجديدة. والأسلوب «التراثي» يشي بدوره بامتداد «العتاقة» في عصر الهزيمة الجديدة. لذلك فالغيطاني بترهينه أسلوب ابن اياس بما فيه من عمق وبساطة وتنويع فَنّي لتكسير رتابة أو عمودية السرد، يسعى بذلك إلى ابراز أنه الأسلوب المناسب للتعبير عن «الامتداد» و«التكرار». صحيح ـ على الصعيد الجمالي ـ يعطيه بعداً لخلق شكل جديد للتعبير. لكن تجديد (محاكاة) الأسلوب «القديم» لخلق أسلوب جديد له مضمون، ولا يمكن تحديد هذا المضمون بغير ربطه بامتداد هذا الأسلوب إلى عصرنا الراهن. لنقرأ البلاغات الرسمية ولننظر في لغتها وأسلوبها. إنها عتيقة عتاقة المؤسسات المختلفة التي تستمر إلى العصر (اللغة ـ القمع..) وبهذا فهي أشبه بـ «اللحظة» كما يعرفها الغيطاني.

وفي مواجهة «المشابهة» التي تبرز من خلال المادة والأسلوب تأتي «المعارضة» من خلال الخطاب والدلالة لتجسد الرغبة في تقديم كتابة جديدة (الرواية) تختلف عن الخطاب التاريخي، وفي تقديم وعي جديد (الدلالة الجديدة) بناء على شكل فني جديد.

نَسْتَخْلِصُ من خلال هذا التحليل إلى أن الغيطاني وهو يفهم الزمن فهماً جديداً، يتعلق بنص سردي قديم هو التاريخ لخلق نص جديد له دلالة جديدة. وفي هذا النطاق نجد أن التفاعل النصي الإيجابي، أو الخلاق هو الذي يدفع إلى تجاوز «المحاكاة» البسيطة أو الاستنساخية، ويحقق لدى الكاتب القدرة على إنتاج نص جديد «يُحَاوِرُ» النص القديم و«يُحَوِّلُهُ» تعبيرياً ودلالياً. هذا التحويل هو التجسيد الأسمى لعلاقة النص اللاحق بالنص السابق، وتحقيق هذا العمل بهذا الشكل هو الذي جعل الزيني بركات نصاً جديداً، وجعل الغيطاني روائياً متميزاً في وعيه بالتراث، وفي كتابته نصاً جديداً يتأسس على قاعدة التعلق النصي بالتراث.

6 ـ الرواية والتراث:

جدل التفاعل والابداع

1. عود على بدء:

تشترك النصوص التي اشتغلنا بها في هذه الدراسة في أنها جميعاً تتأسس على قاعدة التفاعل النصّي عموماً والتعلّق النصّي بوجه خاصّ مع النصّ التراثي في جانبه السردي على نحو أخص. نهجنا في تحليل هذه النصوص طرائق مختلفة في تشخيص وتجسيد الملامح المشتركة التي كانت «موضوعنا» الأساس. ويتبيّن القارىء أن ائتلاف هذه النصوص لا ينفي اختلافها. ذلك لأن أوجه التفاعل النصّي تتعدّد ـ حول الظاهرة الواحدة ـ بتعدّد الكتاب، واختلاف تصوّرهم للإبداع الروائي. إن سعينا إلى التركيز على القواسم المشتركة بينها، يجد مبرّر سلوكه ونهجه في انطلاقنا من «موضوع» محدّد وجدنا كيفيات تحقيقه في هذه النصوص متماثلة ومتقاربة. ولو قمنا بدراستها باعتماد جوانب غير تلك التي ركّزنا عليها، لعاينّا بطبيعة الحال، زوايا عديدة تختلف فيها وتتباين.

في هذا التركيب الذي يأتي عقب تحليل تلك النصوص نبغي الإجابة عن السؤالين التاليين: كيف تحقق التفاعل النصّي أو التعلّق النصّي بين هذه النصوص مع التراث السردي العربي القديم؟ ما مصدر «نصيّة» هذه النصوص، وما مدى نجاحها في إنتاج نصّ جديد؟

إن السؤالين يتضافران لأنهما يُمَكّنانِنَا من وضع اليد على «كيفية» تحقق التفاعل النصّي من جهة، كما أنهما يتيحان لنا فرصة الوقوف على أبعاده ودلالاته من جهة ثانية. وفي هذا المضمار نروم البحث في ذلك أوّلاً من خلال تحديد «نوعيّة» و«طبيعة» النصّ المتفاعل معه أو المتعلّق به على نحو خاصّ. وننتقل بعد ذلك ثانياً، إلى معالجة كيفية تحقق التعلّق من خلال القصّة والخطاب والأسلوب والدلالة، محاولين في ذلك الاقتصار على أهم الخلاصات التي تساعدنا على الانتقال إلى النقطة الموالية التي نحاول فيها التساؤل عن كيفية تعامل العربي مع تراثه، وبالأخص فيما اتصل بالدراسة الأدبية أو دراسة الفكر العربي.

2. في النص المتعلّق به:

إن أوّل ملاحظة تفرض نفسها علينا بخصوص النصوص المتعلّق بها هي ازدواج تمفصلها إلى قسمين رئيسيين. هذان القسمان نجدهما يكمنان في المحددات التالية:

1 ـ المؤلف:

إن النصّين الأولين ينسبان إلى كاتب أو مؤلف محدّد. «ابن إياس» بالنسبة إلى «بدائع الزهور»، و«ليون الإفريقي» إلى «وصف إفريقيا». أما النصّان الآخران فمجهولا المؤلف: ألف ليلة وليلة وتغريبة بني هلال.

2. الزمن:

إذا كان زمن التأليف محدّداً في النصيّن الأولين من خلال المادّة المتحدث عنها، أو من خلال المؤشرات الزمنية الدّالة على زمن التأليف، فإن ذلك يصعب تحديده بالنسبة إلى الليالي والتغريبة. إنهما نصّان ظلا يرويان على مدى حقب متعددة، ويتناقلان شفهياً. ويصعب القطع نهائياً بزمن تأليفهما الذي عرف الامتداد والاستمرار. وهكذا نلاحظ أن البدائع ووصف إفريقيا ظهرا في القرن العاشر الهجري. لكنّ زمن الليالي والتغريبة يظلّ صعب التحديد. ولعلّ من الجوانب التي تساهم في هذه الصعوبة هي غياب المؤلف المحدّد الذي يمكن أن ينسب إليه النصّ.

3. النوع:

يدخل النصّان الأوّلان، تبعاً للنقطتين الآنفتين في «الثقافة العالمة»، فخطاب الرحلة أو الأدب الجغرافي عرفه العرب منذ بداية تبلور الدولة العربية ـ الإسلامية، وقدّمت فيها كتب عديدة اعترف بها وبقيمتها العلمية والفنية. ونفس الشيء يمكن قوله عن الخطاب التاريخي. أمّا التغريبة والليالي فتدخلان في إطار «الثقافة الشعبية» التي نظر إلى أنها من أدب ا لعوامّ، ولكن مواقف الثقافة العالمة منها كانت تقوم على النقض والرفض.

إن ليون الإفريقي تدخل في نطاق «الرحلة» أو «الأدب الجغرافي». ويتجسّد هذا الخطاب، النوع في العلاقة التي تقيمها ذات المؤلف مع «الفضاء» المنتقل إليه فتقوم بتسجيل المشاهدات والمعاينات بناء على مؤشرات «واقعية» لا يمكن إلاّ تثبيتها والتسليم بصحّتها، أو هي على الأقل قابلة لذلك. أمّا الخطاب التاريخي في بدائع الزهور فيعتمد بشكل أساسي الحوادث أو الوقائع في الزمان. وكما يمكن للذات ـ المؤرخ أن يسجّل

وقائع سمع بها، وحاول التثبت من صحتّها، يمكنه أن يؤرخ مشاهداته ومعايناته عن العصر الذي عاش فيه. وهذا ما قام به ابن أياس فيما يتصل بالحقبة المملوكية وهزيمة القاهرة.

يتكامل الخطابان في اهتمامهما بالزمان (التاريخ) والفضاء (الجغرافيا) من منظور «واقعي» مبني على المشاهدة. ويمكن أن تدخلهما عناصر «غير واقعية» كما يمكن أن نجد في كتابات المؤرخين المتقدمين أو الجغرافيين. لكن النصّين الآخرين، فلا نجد فيهما هذا البعد «الواقعي». إنهما يتأسسان على قاعدة تمثيل الواقع عن وجهة «غير واقعية». ورغم كون «التغريبة» تقوم على أساس تاريخي (رحيل بني هلال وهجرتهم إلى المغرب تحدث عنها المؤرخون (ابن خلدون مثلاً)، لكن الرّاوي الشعبي ينطلق من التاريخ ليقدّمه إلينا من منظور «خيالي». لذلك تكثر المغالطات التاريخية والجغرافية في عوالم التغريبة. وبهذا ننظر إلى التغريبة باعتبارها جزءاً من السيرة الشعبية على أنها نوع إبداعي خاص، وإن كانت مادّته تاريخية، فإنه يقدّمها لنا من منظور تخييلي. نجد نفس الشيء في قصص الليالي، وبالأخص في الحكايات المبنية على معطيات تاريخية تتعلق مثلاً بخلفاء أو شخصيات تاريخية من العصر الأموي أو العباسي. إنّها تقدّم إلينا بكثير من الحرية في التصرّف والخيال. أمّا في حكايات أخرى فنرى البعد العجائبي فيها أساسياً بشكل كبير.

نتبيّن من خلال هذه النقط الثلاث أننا أمام نصّين مختلفين:

أ ـ **الثقافة العالمة**: تاريخ ـ رحلة، يتأسسان على «الواقع».

ب ـ **الثقافة الشعبية**: حكاية ـ سيرة، يقومان على «التخييل».

والمسافة بين «الواقعي» و«التخييلي» تضيق في الثقافة الكلاسيكية العربية أو غيرها نظراً لنوع المعارف التي توصّل إليها الإنسان آنذاك. لذلك لا غرو أن نجد في كتابات المؤرخين والجغرافيين ما يتجاوز الواقعي إلى «التخييلي» المقدّم على أنه «وقائع».

إن ازدواج هذه النصوص إلى هذين القسمين لا ينفي اشتراكهما في مواصفات تجمعهما معاً، وتدخلهما في إطار موحّد يحقّق لهما نوعاً من الترابط والتكامل، على نحو ما نعاين من خلال هذه النقط:

1 . **الزمن**: إن تحديد زمن التأليف أو عدمه لا يلغي حقيقة ائتلافهما على صعيد الزمن. ذلك أن هذه النصوص جميعها اتصلت بحقبة ما يعرف بـ «عصور الانحطاط». أي العصور التي تراجعت فيها الحضارة العربية إلى الوراء، وعرفت انتكاساً نجد أهمّ مظاهره

في تدهور وانقسام الامبراطورية العربية الإسلامية. وتظهر ملامح هذه الحقبة في لغة الكتاب وأسلوبهم التأليفي الذي نجده مختلفاً، وعلى أصعدة عدة، عن لغات وأساليب نظرائهم في عصور سابقة. كما نعاين ذلك في «نبرة» خطابهم والموادّ التي يتحدثون عنها. وفي هذه الحالة لا نجد اختلافات جوهرية بين الثقافة العالمة والثقافة الشعبية، ذلك لأن الحدود تقلّصت إلى حدّ كبير.

2 . السرد: إلى جانب عنصر الزمن، وهو أساسي، نجد عنصراً آخر مهمًّا تشترك فيه هذه النصوص وهو المتعلّق بالجانب السردي.

إن السرد يحضر في كلّ هاته النصوص بشكل أو بآخر تبعاً لنوع الخطاب. فالحكاية والسيرة الشعبية تنهضان على أساس سرديّ محوري. لكنّ الخطاب التاريخي والجغرافي يحتلّ فيهما أيضاً السرد دوراً أساسياً، لكنه يتوارى وراء التقرير الحامل للمعرفة (التاريخية أو الجغرافية). وهنا نجد ذلك التجاذب بين الواقعي والتخييلي في النصّين كما يتحدّدان من خلال العلاقة القائمة مع السرد. وهنا أيضاً تبرز أمامنا درجة كبيرة من تقلّص الحدود بينهما بناء على نوعية هذه الخطابات، لأن السيرة بدورها تاريخ، ولكنّه التاريخ المقدّم بلا «تقرير» تاريخي: تحديد المؤشرات الزمنية بشكل قويّ كما نعاين في الكتابات التاريخية.

إن النصّ المتعلّق به، بناء على المواصفات التي أتينا على ذكرها، برز في فترة تميّزت بانحسار اجتماعي واقتصادي وسياسي، وصل بالمجتمع إلى حافة التدهور الشامل: فالصراع على السلطة بين الأمراء المتناحرين، وتزايد الهوّة بين الطبقات، والمؤامرات الأجنبية كلّها عناصر تحضر بأشكال متعدّدة في النصوص المتعلّق بها. وفي مواجهة هذه المواد، نجد النصّ يقدّمها على أنها وقائع كما في التاريخ والرحلة، أو يصعّدها لتجسيد مطامح مأمولة، وكامنة من خلال أفعال بطولية تقوم على الشجاعة أو الحيلة، كما نجد في الحكاية أو السيرة. وفي التعبير عن هذه الفترة يلتقي الواقعي بالتخييلي.

3. في النصّ المتعلّق:

إذا كانت النصوص المتعلّق بها تنتمي من حيث هي أنواع إلى: حكاية، وسيرة شعبية، وتاريخ، ورحلة، فإنّ النصوص المتعلّقة جميعاً تنتمي إلى «نوع جديد» في إبداعنا الأدبي هو «الرواية». هذا النوع الذي ما يزال ينفلت من أيّ تحديد نوعيّ صارم، كما يشهد بذلك تاريخ تشكله، سواء في الغرب أو عند العرب.

إن الرواية كما يقول باختين: «**تحاكي بسخرية كلّ الأنواع الأخرى (وبالضبط لأنها أنواع)، وهي بذلك تكشف عن أشكالها ولغتها التعاقدية. إنها تقصي بعضها، وتدمج بعضها الآخر في بنيتها الخاصّة، معيدة تأويلها ومانحة إيّاها رنّة أخرى**»(1).

نلاحظ من خلال هذه القولة، أنّ للرواية، فعلاً، بصفتها نوعاً سردياً، قدرة خاصة على استيعاب العديد من النصوص سردية كانت أو تقريرية أو شعرية. والرواية العربية، منذ بداياتها جسّدت احتمال هذه القدرة، وتبيّن إمكانية حصولها. لكن النصوص الروائية التي ظهرت منذ الستينيات أبانت عن قدرة فائقة على احتواء مختلف النصوص قديمها وحديثها، وبوعي فنّي وفكري متميّز، وكشفت عن إمكانيات هائلة لاحتواء الأنواع المختلفة وتحويلها بقصد إنتاج نصّ جديد. والنصوص الروائية التي اتخذناها متناً للتحليل لا تختلف عن العديد من الروايات المعاصرة التي نحت المنحى نفسه، وبلورت تجربة روائية وإبداعية خاصّة، الشيء الذي بَوّأها مكانة خاصّة وسط الإبداعات العربية الأخرى.

وكما تلتقي النصوص المتعلّقة على صعيد النوع (الرواية)، نجدها تلتقي على صعيد الزمن. فهي مجتمعة ظهرت عقب 1967، باعتبارها محطّة كبرى ومنعطفاً أساسياً في تاريخ البلاد العربية المعاصر. إذ أنها وضعت المجتمع العربي بكامله، وبمختلف فعالياته وعلى مختلف المستويات أمام أسئلة قديمة، جديدة: لماذا تأخرنا؟ ولماذا انهزمنا؟ وتعدّدت الأجوبة، وكانت للإبداع الروائي أجوبته التي انبنت على محاولة فهم «الواقع» في علاقته بـ«التاريخ»، فإذا التاريخ ممتدّ فينا بمختلف أشكاله وألوانه. فكان التفاعل النصّي مع «التراث» وبالأخصّ مع «الغيطاني» محاولة لترهين السؤال عن الهزائم القديمة باعتبار «مشابهة» لهزائمنا المعاصرة، ما دامت صور الواقع العربي في مختلف تجلياته لم تتغيّر بالشكل المطلوب، أو المبتغى.

إن النصوص المتعلّقة وهي تتفاعل وتتعلّق نصيّاً بخطابات ظهرت في فترة واحدة أو متماثلة (الانحطاط)، تسعى من وراء ذلك إلى تحقيق غايات جمالية ودلالية نحاول الوقوف عندها من خلال البحث في كيفية وأبعاد التعلّق النصّي فيما بينها.

4. في التعلّق النصّي:

يتجسّد التعلّق النصّي في المتن المحلّل على صعيد كلّ من مادة الحكي (القصّة) وطريقة تقديمها، (الخطاب) وطريقة صياغها (الأسلوب) وأبعادها الدلالية (الدلالة)،

(1) B. Bakhtine: Esthétique et théorie du roman. édi. Gallimard. 1978/P. 443

محاكاة، وتحويلاً ومعارضة. وذلك ما نحلله بحسب كلّ نقطة من هذه النقط الأربع من خلال التركيز على نوع التفاعل أو التعلّق.

1. على صعيد المادّة الحكائية:

تشترك النصوص جميعها، باستثناء «نوار اللوز» في كونها تنطلق من المادة الحكائية المتضمنة في النصوص المتعلّق بها، وعلى نحو كبير. ومعنى ذلك أن بعض عناصرها، وهي قليلة، لا توجد ضمن المادّة الحكائية الأصل (كاختراع الرّحالة البندقي مثلاً في الزيني بركات). وإذ نستثني نوار اللّوز، فذلك لسبب بسيط يكمن في كون المادّة الحكائية هنا تزدوج إلى مادّتين. فهناك من جهة المادّة المستقاة من التغريبة، وهُناك من جهة ثانية المادّة الحكائية المتمحورة حول الواقع الممثّل في شخصية عامر بن صالح الزوفري الذي يعيش في الجزائر الحديثة. ما خلا هذا الاستثناء، نجد النصوص الأخرى جميعها تستلهم مادّتها الحكائية بشخصياتها وفضائها وزمانها وأحداثها من الليالي ووصف إفريقيا وبدائع الزهور.

إنّ حضور مادة الحكي، كما هو، لا يعني سوى «محاكاة» المادّة المتعلقة بها، ونجد ذلك واضحاً في استعادتها واسترجاعها وترهينها. لكن هذه المحاكاة التي تمّت على صعيد المادة، تمّ «تحويلها» وإعادة بنائها وصياغتها. يبرز هذا التحويل في كون:

- نوّار اللوز: تنقل المادة المتفاعل معها من **المستوى البطولي** (أبو زيد كما تقدِّمه لنا السيرة مثلاً) إلى **المستوى الهجائي**. فأبو زيد في نوار اللوز، ليس بطلاً، ولكنه انتهازي وخائف وقوّاد... وفي حال نوار اللوز تبدو لنا التغريبة الهلالية نقيضاً لتغريبة صالح بن عامر الزوفري، التي تتجاور وإياها على صعيد النصّ، والتي تبرز من خلالها تغريبة الزوفري ميتانصاً على النصّ المتعلّق به (معارضة).

- في ليالي ألف ليلة: تنقل الليالي من النصّ الذي يضمّ أنواعاً متعددة إلى «حكاية عجيبة» تتعايش شخصياتها، وأحداثها في زمن محدّد وفضاء محدّد. إنّ «نظم» الليالي ليس معناه سوى سلبها خاصيّة كونها «خزّان نصوص» متنافرة نوعياً إلى نصّ منسجم له بداية وله نهاية. وإن كان لهذا «التحويل» بعد «خِطابي» فإنه يتصل بالمادّة لأنها «ينظم» عوالمها في كلية واحدة.

- في الزيني بركات وليون الإفريقي: نجد التحويل نفسه على صعيد المادة. فالغيطاني يبرّز شخصيات ويطوّر علاقاتها فيما بينها، ويوحدها في نطاق عوالم زمانية

ومكانية، وبذلك يسلب مادّة الحكي المقدّمة في الخطاب التاريخي «تشتتها» و«توزعها». والعمل نفسه قام به أمين معلوف وهو «يبرِز» الشخصية المحورية التي كانت تتوارى وراء الفضاءات التي كانت تُعايِنُها وتسعى الى وصفها.

لا تختلف «المادة الحكائية» كثيراً عن طريقة تقديمها في الخطاب، وأيّ عزل لا يبرّر إلا بضرورة التحليل. وهكذا نعاين ان مادّة الحكي أقيمت بشكل مركزي على أساس مادّة النصّ المتعلّق به، باستثناء نوار اللّوز التي حاولت «معارضة» المادّة الحكائية بأخرى مقابلة.

2. على صعيد الخطاب:

في هذه النقطة تزول المحاكاة تماماً. فالنوع الجديد (الرواية)، يستوعب الأنواع القديمة، ويسلبها نوعيتها، معيداً بذلك «نظمها» وصياغتها. يبرز ذلك في:

أ ـ الزمن السردي: يتضافر هنا الزمن والسرد. وفيهما معاً نعاين كون نور اللوز والزيني بركات تسعيان إلى تكسير خطيّة الزمن التسلسلي الذي يقدّمه لنا الخطاب التاريخي والسيرة الشعبية، وفي الوقت نفسه تكسير «عمودّية» السرد سواء على مستوى السرد أو العرض. وذلك بتنويع الصيغ والأصوات وتداخلها، واللّعب ببناء النصّ على صعيد «الترتيب» من خلال توظيف المفارقات الزمنية بما فيها من استرجاع، واستباق...

بالنسبة إلى ليون الإفريقي وليالي ألف ليلة نجد الزمن السردي، بشكل عامّ، يأخذ بعداً تسلسلياً وترتيبياً. وفي هذه النقطة بالذات نعاين عملية «التحويل» على هذا الصعيد، ذلك أن الليالي «تحوّل» شكل السرد من بُعده التأطيري والتضميني، بجعلهما يدخلان معاً في بناء تسلسلي: نهاية القصّة التأطيرية، تصبح بداية، وتأتي الحكايات العجيبة المتضمنة لتتتابع مع البداية. وفي عملية «التحويل» هاته نعاين بجلاء انعكاس ذلك على الزمن والسرد. أما في ليون الإفريقي فبناؤها على التسلسل تجسيد لـ«بناء» الشخصية، وترتيب لمراحل نموّها وتطوّرها من البداية (الطفولة) إلى مراحل النضج. وهنا نجد التحويل واضحاً، لأن «الشخصية» المقدّمة إلينا في «وصف إفريقيا» شخصية «ثابتة». واعتماد التسلسل يجلّي تطوّرها ومواكبها، وابراز لرؤيتها إلى الواقع الحيّ، وهي تتفاعل معه في مختلف ملامحه وتغيّراته.

ب ـ المنظور السردي: أشرنا إلى الطابع التنويعي على صعيد الأصوات السردية، واستغلال مختلف المواقع التي يمكن أن يحتلّها الراوي في علاقته بالشخصيات وعالم

القصّة في كل من الزيني بركات ونوار اللوز، لأن تكسير خطية الزمن وعمودية السرد يغيّران من صيغ الخطاب من خلال انتقالها عبر مختلف الأزمنة، ومن منظورات السرد تبعاً للتغيّر نفسه، ويزداد الأمر وضوحاً عندما تتعدّد الأصوات السردية. وعلى هذا الصعيد نجد الروايتين معاً تسلكان تقنية الرواية الجديدة (الغربية أو العربية). على عكس روايتي ليالي ألف ليلة وليون الإفريقي اللتين نجدهما تعتمدان بشكل مركزي على الصوت السردي الأحادي، وهو يروي بضمير الغائب (الليالي) أو بضمير المتكلم (ليون الإفريقي)، مع ملاحظة أن الناظم الخارجي في ليالي نجيب محفوظ لم يبق شهرزاد التي تحوّلت إلى شخصية، ومع تسجيل خصوصية كون ليون الإفريقي يكتب سيرة ذاتية.

3 ـ على صعيد الأسلوب:

إذا كان «التحويل» واضحاً جداً على صعيد الخطاب، ولو من باب أساسي يتحقق على صعيد النوع، فإننا على صعيد الأسلوب، كما لاحظنا على صعيد المادّة، نجد اختلافاً على صعيد الأسلوب، وإن كان الأسلوب يتمّ من خلال الخطاب. ذلك أن الروائيين يختلفون بصدد العلاقة التي يقيمونها مع النصّ المتعلّق به.

إذا كانت الليالي تدخل في إطار الإبداع الشعبي من حيث أسلوبها ولغتها الأقرب إلى اللغة المحكية، وبذلك فهي تدخل في نطاق الأسلوب المنحطّ حسب التقليد الأدبي العالِم، فإنّ نجيب محفوظ قام بتحويل هذا الأسلوب إلى سامٍ. يبدو ذلك في طبيعة الأسلوب الذي صِيغَتْ به المادّة الحكائية، والذي نجد فيها سموّاً في التعبير والصياغة تنأى به عن الكتابة الأولى. على عكس الزيني بركات وليون الإفريقي اللتين نجدهما تقومان على أساس «محاكاة» أسلوب الخطاب التاريخي والجغرافي بما فيه من هيمنة لوحدات معجمية تقليدية، وكذلك على صعيد نبرة الأسلوب الدينية التي يطفح بها الخطاب والأقرب إلى اللغة المسكوكة التي تتميّز بها الخطابات المكتوبة في تلك الحقبة. إذا كانت هذه «المحاكاة» واضحة في الزيني بركات لأن النصّ مكتوب باللغة العربية التي يبرز فيها «تشرّب» لغة ابن إيّاس وأسلوبه، كما صرّح بذلك الغيطاني نفسه، وكما يبدو ذلك في كتابته، فإن الأمر لا يقلّ وضوحاً في ليون الإفريقي رغم كون النصّ مكتوباً بالفرنسية. ذلك لأن قارىء النصّ الأصل يستشعر وكأن الكاتب فعلاً هو ليون الإفريقي (العربي ـ المسلم)، وليس أمين معلوف. فالروح العربية، والنبرة الدّينية تبدو بارزة من بين اللغة الفرنسية. وهذه الخاصية التي تحضر في النصّين معاً، لا يمكنها إلاّ أن تكون تعبيراً على قدرة عالية، على صعيد الأسلوب، على تمثّل روح الأسلوب «المحاكى». وهذا العنصر يوفّر للنص قيمة فنيّة وجمالية خاصة.

وتنفرد نوار اللّوز، على هذا الصعيد، بمزاوجتها بين الأسلوبين السامي والمنحطّ، واختلاط الأساليب فيها بتحقق لغات وأساليب متعدّدة. فالسامي يتجسّد في اعتماد بعض أساليب السيرة الشعبية ذات الطابع السامي، وكذلك في لغة الرّاوي. ويبرز «المنحطّ» في توظيف أساليب من السيرة الشعبية أو على لسان الزوفري (ذي النبرة العاميّة). ومن خلال تعدّد الأساليب، تبرز المحاكاة إلى جانب التحويل، إلى جانب المعارضة كما رأينا في تحويل البطولي إلى هجائي، أو هجائي ساخر.

بهذه الملاحظات نتبيّن تنوّعات وتنويعات عدّة على صعيد كل من المادّة أو الخطاب أو الأسلوب. فلسنا أمام «محاكاة» خالصة، أو تحويل صاف، أو معارضة ثابتة. فالتحوّل يطال مختلف هذه الجوانب، وعلى طول النصّ، الشيء الذي يجعل القارىء يرى في هذه النصوص أنها بقدر ما «تتعلّق» بالسرد التراثي الذي تفاعلت معه تفترق عنه، وبقدر ما تعيد بناءه تهدِّمه، وبقدر ما تحاكيه تحوِّله وتعارضه. لذلك تحضر في هذه النصوص جميعاً، وبأشكال مختلفة، جميع أنواع التفاعل النصّي بما فيها من مناصّ وتناصّ وميتانصّ. يتأكد لنا هذا على صعيد الدلالة، حيث نجد النصّ المتعلّق، وهو يتأسس على قاعدة التفاعل مع نصّ سابق، ينتج «قراءة» جديدة للنصّ المتعلّق به، و«معنى» جديداً للنصّ المتعلّق، ونصّاً جديداً في النهاية بناء على نوعية التعلّق النصّي الذي مارس.

4 ـ على صعيد الدلالة:

إن طريقة التعلّق النصّي بالشكل الذي انتهجه الروائيون لا يمكن أن يؤدي بالضرورة إلاّ إلى انتاج دلالة جديدة. فإذا كانت وظيفة الحكي في الحكاية العجيبة والسيرة الشعبية تنهض على أساس «العبرة» و«الإمتاع» فإنَّ الخطاب التاريخي والخطاب الجغرافي يقومان على وظيفة «العبرة» و«المعرفة». والسرد العربي الكلاسيكي يدعّم هذين البعدين سواء في جانب الثقافة العالمة أو الشعبية. وإذا كان البعد الأول مشتركاً (العبرة)، فالمضمون الديني ساهم بشكل كبير في تركيز هذا البعد (اتخاذ العبرة من أي حكي يتعلّق بما مضى) (أحداث ووقائع الأمم السابقة)، وتحصيل المعرفة من خلال التعرّف على ما جرى في ملك الله. وهذه المعرفة هي التي تدعّم، وتدعو إلى استخلاص العبرة.

يتضافر هذان البعدان: العبرة والمعرفة في أي خطاب يندرج ضمن الثقافة العالمة (التاريخ ـ الجغرافيا..) ولا يمكن تحققهما إلاّ بناء على كونهما يشتركان في مقوِّم مركزي هو «الجِدّ». أمّا في الثقافة الشعبية، فوجود العبرة إلى جانب الإمتاع يجد مبرّره في طابع

«الهزل». وإذا كان الجدّ أنواعاً والهزل أنواعاً. فإن هيمنة «الهزل» الذي يغطّي على العبرة يدفع في اتجاه رفض الأنواع التي تقوم على «الهزل» (بمعنى اصطلاحي لا معجمي). ولذلك وجدت الثقافة العالمة أو الرسميّة مبرّرات للطعن في قيمة هذه الخطابات التي ينسجها العوامّ، أو ينتجها للعوام قصاص ووعاظ ومكدون وأدباء، وبكلمة مثقفون لا يعترف بشرعية خطابهم.

هذه الوظائف التي تحملها النصوص المتعلّق بها نجدها محوّلة في النصوص المتعلّقة. يبدو ذلك في كون الكاتب يكتب نصّاً روائياً له وظيفة فنية وجمالية، وفي الوقت نفسه يحمل تصوّراً ومحتوى. ولتحقيق هذين الهدفين تتضافر مختلف عناصر النصّ ومكوّناته لإنجاز ذلك بالشكل المناسب، ولا سيّما اذا عرفنا أن النصّ موجّه هنا لقارىء معاصر ومحتمل، أو ممكن، كما أنَّ الكاتب وهو ينجز نصّه، يقوم بذلك ضمن سياق ثقافي واجتماعي وسياسي محدّد القضايا والسمات والمشاكل. لذلك تسهم هذه العوامل السياقية مجتمعة في جعل النصّ، حتّى وهو يتفاعل أو يتعلّق بنصّ قديم، يمارس ذلك بناء على محدّدات وموجِّهات سياقية ملموسة، أو قابلة للتجسيد.

نجد مظاهر دلالية لذلك، في تفاعل الكاتب مع الواقع الذاتي والعصر في «اختيار» النصّ المتعلّق به. ولمّا كانت النصوص جميعاً ترتبط بعصور الانحطاط، فليس لذلك من معنى سوى أن الكاتب يرى في الواقع الذاتي الذي يكتب فيه مماثلة للواقع الثقافي المتفاعل معه (وبالتالي واقعه الذاتي الذي كان). هذه المماثلة سواء تمّ التعبير عنها بوعي أو بغير وعي (انظر تحليلنا لتجربة الغيطاني)، نجد الإفصاح عنها من خلال النصوص، وهي أقدر على التعبير.

تبرز لنا هذه المماثلة من خلال عمليتين اثنتين جسّدتها الروايات بأشكال متفاوتة. هاتان العمليتان هما: **الامتداد والاستعادة**. يتحقق الامتداد في ليالي ألف ليلة ونوار اللوز. أمّا الاستعادة فتتجسّد من خلال الزيني بركات وليون الإفريقي.

إنَّ الحكاية العجيبة والتغريبة ممتدّتان تاريخياً إلى واقعنا. نستخلص ذلك من خلال علاقة الحكي والعجب والشرّ في ليالي ألف ليلة من خلال المبدأ الذي استنتجنا بناء على تحليل النصّ والكامن في أنّ الشرّ (قديماً/حديثاً) مستحكم في النفوس، قد يحارب الشرّ، وقد تعلن التوبة، لكن الحكي يستمرّ، وإذ يتكلّف نجيب محفوظ بحكي ما يتعلّق بـ «الليالي» فمعنى ذلك أن العجب ـ الشر يتجدّد باستمرار، ويمتدّ في التاريخ إلى الآن. وفي تغريبة صالح بن عامر الزوفري، نعاين بشكل جليّ امتداد سلالة التغريبة التي قامت

(تاريخياً) على السلب والنهب والاقتتال، كيف أنها ما تزال متواجدة (واقعياً). ونعاين الاستعادة كتعبير عن المماثلة أو المشابهة في النّصين التاريخي والجغرافي، ومماثلتهما للواقع الذاتي: فالهزيمة، والصراع بين الدول، وعجزها عن مواجهة المحتلّ كلّها قسمات مشتركة بين التاريخ والواقع.

هذه المماثلة بنوعيها ـ الممتدّ والمستعاد ـ يرتهن إلى وجود ثوابت ما تزال مستمرّة وموجودة: الشرّ، القمع، غياب الحريات، سلب الشعب قوته اليومي، عجز السلطة والمثقف والمجتمع عن التصدّي والمواجهة... عناصر متضافرة ومتكاملة تجسّد بناء على رؤية فنية ودلالية محدّدات التفاعل مع السرد التراثي في الرواية العربية المعاصرة: إنها تمثيل لجدل التفاعل مع النصّ والواقع الذاتي والعصر. وإنها أخيراً تعبير عن جدل الإبداع الروائي في تفاعله مع التاريخ والواقع. وفي طريقة التفاعل هاته، وفي أبعادها تتجسّد «نصيّة» الرواية العربية الجديدة، وإبداعيتها، وخصوصيتها باعتبارها شكلاً تعبيرياً جديداً ومتجدّداً ورائداً. وعندما نعاين ما حققته الرواية العربية المعاصرة والجديدة، على هذا الصعيد، نقدّر الأسباب التي جعلتها أكثر قدرة من الخطابات العربية الأخرى، إبداعية وفكرية، في التفاعل مع النصّ التراثي، ومع الواقع العربي ومع العصر الحديث الذي نعيش فيه...

7 ـ نحن والتراث: أسئلة الآفاق

أو «من أجل وعي جديد بالتراث»

0 ـ تقديم :

1.0 ـ تتميز المسألة التراثية في واقعنا الحديث والمعاصر بحساسية مفرطة. ومن خلال «الموقف» منها تقاس أحياناً أو في أغلب الأحيان «درجة» عروبة أو إسلام المتحدث عنها سلباً أو ايجاباً. ولقد أتيح لي في زيارات الى طرابلس ودمشق وبغداد أن عاينت أن ردود الأفعال متشابهة عند المثقفين العرب من بعض نظائرهم المغاربة حين يتكلمون في الندوات الفكرية أو الأدبية انطلاقاً من مرجعية«جديدة»، حيث كنا نجابه بأننا دعاة الى «التغريب»، كما قال أحد المناقشين العراقيين على هامش مداخلة لأحد المغاربة. وفي دمشق كان أحد أعضاء اتحاد وكتاب العرب يتعجب من أننا نتحدث بعربية فصيحة بلا أخطاء ولا لحن. وتكررت هذه الملاحظة في مختلف المدن السورية التي عقدنا فيها جلسات مع أعضاء الاتحاد. وفي نطاق الحديث الذي كان يجر إليه النقاش حول المسألة التراثية، كان يبدو لي دائماً أن هناك مغالطات عديدة تعتور هذه القضية. إن المشكل الحقيقي ليس في هل نحن مع التراث أو ضده؟ وهذا ما يركز عليه المتحدثون بانفعال شديد عن التراث، وعلى عكس هذه الرؤ ية أرى أن القضية المحورية تتمثل في الجواب عن هذا السؤال: **بأي وعي نتعامل مع التراث؟** وهذا هو السؤال المغيَّب، لأسباب ودواع سنحاول تحليلها، وإبراز تشخيصات لها ليتأتَّى لنا طرح السؤال الجديد من منظور جديد تجاوزاً للرؤ ية التي تراوح مكانها، وبهدف معاينة المسألة انطلاقاً من تصور مختلف ومفتوح على الآفاق.

2.0 ـ ان التراث الذي وصل إلينا ما يزال يمتد فينا، وما نزال نحيا بواسطته شئنا أم أبينا، وعينا ذلك أم لم نَعِهِ. يحضر بأشكال متعددة في ذهنيتنا ومُخيِّلتنا وذاكرتنا. ويتجلى بصور مختلفة في تصرفاتنا وتعبيرنا وطرائق تفكيرنا. ومهما حاولنا القطيعة معه، أو أعلان موته نظرياً أو شعورياً، تظل خطاطاته وأنساقه وأنماطه العليا مترسخة في الوجدان ومتركزة في المخيلة. إنَّه ليس لباساً نخلعُهُ وقت الحاجة، ونرتديه يوم الجمعة، كما نحب ونشتهي. وعندما نضع التراث مقابلاً للمعاصرة، أو الشرق مقابل الغرب، أو «النحن» في مقابل «الآخر»، وما شئتم من الثنائيات نكون نبسِّط الجواهر الى أعراض، ونختزل

الشبكات المتداخلة والمعقدة الى صور سطحية عن أنسجة بسيطة: فنرى المركب بسيطاً والجوهري عرضاً. ننظر الى التراث بكل تشعباته ودرجاته وأشكاله نظرة اختزالية نلخص فيها بعض الهواجس والأفكار والمواقف التي تُمْليهَا علينا لحظة ظرفية عابرة. وبتغيرها نغير النظرة باختزال دائماً وهكذا. ومنذ عصر النهضة، ونحن نتحدث عن التراث، وسنظل نتحدث عنه باختزال وانفعال، ولا شيء يتحول ما عدا الأعراض. لكن «الجوهري» ظل جوهرياً وعصيا على الإمساك، وبعيداً عن الوعي به. وإذا كانت لكل أمة أساطيرها التي تخلقها، وفي كل عصر من العصور مهما بلغت من الرقي الحضاري والتقني، فإن أسطورة العرب اليوم التي خلقوها بمحض إرادة تنهض على أساس الشعور بالعجز والتأخر هي «التراث» ومختلف المصاحبات التي تتصل به تنويعات فرعية على أسطورة أصل. لذلك تحول «التراث» الى خزان للنصوص أو «نص» - سيف ذي حدين، نوظفه **للاستشهاد** بالمعنى المزدوج للكلمة: أي أننا نستعمله «شاهداً» على صحة مرامينا ودليلاً على صحة مقاصدنا وشرعية كلامنا. ونستعمله «طلباً للشهادة» ضد أعدائه الذين يغمزون ويتكلمون بألسنة حداد، من مستشرقين حقودين، وعرب متغربين.

وبتحول «التراث» الى هذا المستوى من الرؤية، نصبح **نتحدث عنه** أكثر مما **نتحدث فيه**، وتتحول مواقفنا بصدده الى مواقف انفعالية وتطرفية و«حالية» (من الحال) تزدوج - بسبب هذا التحول - الى مواقف مع، أو مواقف ضد. وداخل هذا الازدواج التقابلي تتعدد التنويعات والفروقات المنحازة الى ضد أو مع. وكل «الفكر» الذي أنتج حول التراث منذ عصر النهضة الى الآن لم يخرج عن هذه اللوحة العامة، مع فوارق بسيطة تتغير بتغير المنعطفات واللحظات الكبرى التي عرفها تاريخ العرب الحديث. وهذا ما جعل هذا «الفكر» لا يحقّق تراكمات كمية قابلة للتحول الى رؤية جديدة خلاقة وإبداعية، ولكنه يظل فقط عبارة عن حلقات صغرى تظهر لتختفي لتبرز من جديد الى أن تخفت مرة أخرى لتعاود الظهور.. وهكذا ظل حديثنا اجترارياً وتكرارياً، رغم اللبوسات التي يتخذها في مختلف الفترات. وعندما نريد التأريخ لتاريخ «تفكيرنا» في التراث منذ النهضة الى اليوم نجده على العموم لا يتطور ولا يتحول: فمحمد عبده ولطفي السيد وسلامة موسى - إذا اعتبرنا هؤلاء رواداً في رؤياتهم وتصوراتهم - يظهرون بصور وأشكال متعددة ومختلفة سلباً وإيجاباً في مختلف الحقب المتعاقبة.

3.0 - قد يلاحظ في هذه الصورة العامة نوع من التعميم. نعم وانه لمقصود لأنَّ الاستثناءات التي تشذ عن هذه الصورة نادرة جداً، ولا تأثير لها لا على صعيد النظر أو على صعيد الممارسة. لذلك فان الكثير مما قيل عن التراث ولوازمه ما زال محكوماً بقصر

النظر وظَرْفيَّة المرحلة التي يتحدث فيها. لننظر في مختلف العناوين التي وضعت على الكتب، أو قدمت في ندوات محلية أو وطنية أو عربية، وسنرى أنها تقول الكلام ذاته بلغات متعددة، وإن تنافرت مقاصدها، وتنوعت مراميها.

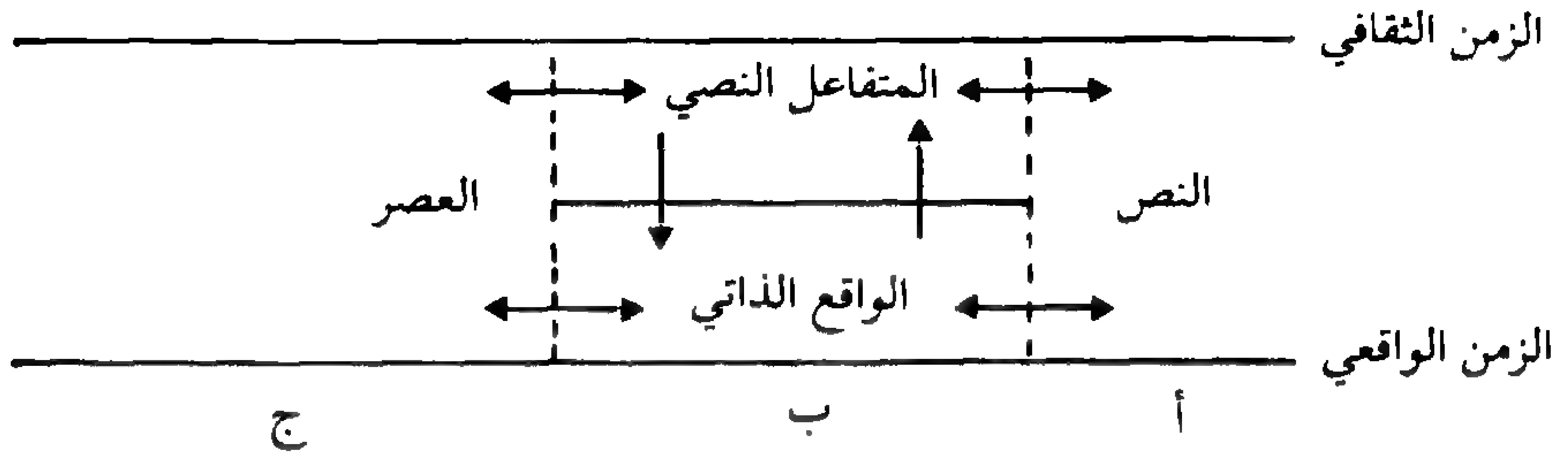
وحين تَصَدَّيْنا لهذه القضية من زاوية علاقة الرواية بالتراث كنا نسعى الى معاينة كيف تعامل الروائي العربي مع التراث السردي العربي القديم، لتتاح لنا فرصة استخلاص الفوارق بين المشتغلين بالابداع والمشتغلين بالبحث حول قضية لها خصوصيتها في الواقع الثقافي الحالي، والوقوف على التصور الممكن الانطلاق منه لاتخاذ الموقف المنتج من التراث. لتحقيق هذه الغاية نروم التساؤل عن كيفية تعامل الدارسين العرب مع التراث في الجانبين الأدبي والفكري، وانتاجية تعاملهم معه في سبيل انتاج معرفة جديدة. وسيكون منطلقنا في هذا المستوى ما حددنا به دراستنا هاته حول «التفاعل النصي» ناقلين صورة «التفاعل» من حقله الأدبي (بين النصوص الأدبية) الى حقله النصي العام الذي يتجاوز الأدبي الى الفكري.

1 ـ في التراث بين الزمن الثقافي والزمن الواقعي:

1-1 ـ انطلاقاً من التصور أعلاه، نعتبر التراث الكتابي كل ما أنتجه العرب الى غاية عصر النهضة. وكل هذا التراث ننظر إليه على أنه «نص» رغم ما فيه من تنوع واختلاف، وننظر في كل ما أنتجه العرب منذ عصر النهضة الى الآن على أنه «متفاعل نصي». وبهذا يكون تساؤلنا عن «المتفاعل النصي» كامناً في «العلاقات المختلفة» التي أقامها «المتفاعل النصي اللاحق» مع «النص السابق»، ليس بهدف رصد مدى تأثره به أو خروجه عنه، أو معاينة سرقاته منه أو تمرده عليه، ولا أخيراً بقصد إرجاع «المتفاعل النصي» الى مظانّه في «النص». ان مختلف هذه الأوجه، هي التي أومأنا إليه بشكل أو بآخر في هذا التقديم. وهي التي تمارس على هذا النحو أو ذاك في التعامل مع التراث.

إن هدفنا الأساس من البحث عن «التفاعل النصي»، ما دمنا نرى أنه «ضرورة» كما وضحنا ذلك في مقدمة هذه الدراسة، يكمن في محاولة التساؤل عن مدى «انتاجية» النص «المتفاعل مع غيره». وقياس درجة «الانتاجية» هاته يرتهن الى قدرة «المتفاعل النصي»، وليس فقط في ارادته، على «انتاج» معرفة جديدة بناء على تفاعله مع «النص» (التراث). وأيّ «تفاعل» مع التراث لا يمكن أن يكون «منتجاً» إلا اذا كان «يتفاعل» تفاعلاً إيجابياً مع واقعه (بمعناه العام): أي الواقع الذاتي الذي ما يزال «يتفاعل» مع التراث باعتباره امتداداً ثقافياً وروحياً، ومع الواقع العام أي العصر الذي تنتج فيه متفاعلات نصية جديدة

ومستمرة. لتوضيح هذه الفكرة، نقدم هذه الخطاطة التي نجلي من خلالها علاقة «المتفاعل النصي» بـ«النص» بربطهما بالزمن الثقافي والزمن الواقعي على هذا النحو.



- النص = التراث.
- المتفاعل النصي = النص العربي الحديث.
- الواقع الذاتي = المجتمع العربي الحديث.
- العصر = العصر الحديث.

يبدو لنا من خلال هذه الخطاطة أن هناك مسارين يتجليان فيما أسميناهما بالزمن الثقافي والزمن الواقعي. يتشكل **الزمن الثقافي** من تراكم نصوص في التاريخ بناء على العلاقة التي يقيمها هذا الزمن مع الزمن الواقعي. وتتحقق من خلال هذا التراكم التسلسلي بنيات نصية تصبح مركزية وجامعة(قادرة على استيعاب مختلف البنيات النصية المنتجة في حقبتها، وعلى توجيهها). وتتسرب بذلك الى الواقع فاعلة فيه إلى الدرجة التي تصبح جزءاً من مكوناته وخصوصياته. وتظل تبعاً لهذا مختلف النصوص الموازية (أنواع التفاعل النصي)، والمصاحبة لها تنويعات عليها وفروعاً لها. وتسعى الى لعب الدُّور نفسه في تثبيت دعائم تلك البنيات (وفي هذه الحالة تأخذ هذه النصوص طابع «المناص» أو «التناص»، وبحسب تطور الزمنين تعمل على مصارعتها ومحاولة تجاوزها (الميتانص). ويتحقق بذلك التفاعل بين الزمنين الثقافي والواقعي على صعيد البنيات النصية التي تحولت الى مركز، والبنيات المتفاعلة معها، من خلال حوار صراعي، أو إعادة إنتاج، أو إنتاج جديد، يتوج بقدرة إحدى البنيات النصية على «التفاعل» المنتج مع الزمن الواقعي والفعل فيه.

طبقاً لهذا التصور نقيس **الزمن الواقعي** بالسنوات والأحداث الكبرى التي تفرض على المجتمع مسارات جديدة. ونقيس الزمن الثقافي بتبلور بنيات ثقافية (نصية) جديدة، وقدرتها على «التفاعل» و «الفعل» في الواقع.

كنا نتحدث الى الآن عن علاقة النص بالمتفاعل النصي في ارتباطهما زمنياً (ثقافياً وواقعياً). لكن هذه الصورة أولية، عندما يكون المجتمع يعْرف طوراً ذاتياً وطبيعياً. لكن هناك صورة أخرى معقدة، وواقعية، وتكمن في ما يتعرض إليه الزمن الواقعي من تغييرات لا تنجم عن تفاعل مع الزمن الثقافي الذاتي. ولكن من خلال خضوعه لاحتلال من قبل واقع آخر (الغرب) يفرض عليه زمنه الثقافي (بنياته النصية المغايرة)، وزمنه الواقعي (بنياته الواقعية المختلفة). في هذه الحال، وكما وقع في تاريخ العرب الحديث، يعرف المجتمع العربي الحديث تحولاً عميقاً على صعيد أزمنته الثقافية والواقعية بتعرُّضه لتسرب بنيات مغايرة تفرض عليه نفسها، شاء أم أبى، بالقوّة أو بالفعل. وفي هذا النطاق تفرض على «المتفاعل النصي» مقتضيات جديدة تجسدت في تاريخ الفكر العربي الحديث من خلال مشكلة التساؤل عن الذات والآخر، عن الهوية والتحدي الحضاري، عن الأصالة والمعاصرة. وما يزال الفكر العربي يجرجر هذه الثنائيات. إن «المتفاعل النصي» العربي الحديث يفرض عليه «التفكير» في أزمنة متعددة ومعقدة. وهو عاجز عن النظر الى مختلف الملابسات المفروضة عليه بالشكل الذي يمَكِّنه من الخروج من دائرة الحصار هاته. لذلك، عندما يعلق كل التعقيدات والمشاكل ويختزلها في ثنائيات يسلك بذلك الطريق السَّهل للنظر الى ذاته، وهي تفكر خارج ذاتها، من أجل إبداع ذاته على نحو جديد. إنه وضع متلبس فعلاً، ومعقد بشكل كبير، وما يزال هذا الفكر يبحث عن ذاته وقد أضاعها.

إنَّ «المتفاعل النصي» العربي الحديث لم يتحول الى «نص».

إنَّ المشكلة الجوهرية هي بحثه الدائم عن «نَصِّيتـ»ـهِ في النصوص الأخرى (التراث/الغرب). والبحث عن هذه «النصية» في النصوص الأخرى استمر ردحاً طويلاً من الزمن، وسيستمر ردحاً أطول ما لم يتحقق لدينا وعي جذري بمسألة «التفاعل النصي» نظرياً وعملياً.

هكذا نلاحظ أن «المتفاعل النصي» العربي عاجز عن تحقيق التفاعل الإيجابي مع:

1 ـ النص باعتباره التراث العربي الإسلامي (وسنقف عند هذه النقطة من خلال إبراز أشكال تفاعله معه من خلال الأدب والفكر).

2 ـ الواقع الذاتي (المجتمع العربي الحديث)، الذي ما يزال يجهل الشيء الكثير عنه وعلى كافة الأصعدة.

3 ـ النص الجديد: وهي مجموع المعارف الحديثة التي وجدنا أنفسنا وجهاً لوجه معاً، وهي «غريبة وعجيبة» بالنسبة إلينا، لأننا لم ننتجها.

4 ـ العصر الحديث: الذي وجدنا أنفسنا مقحمين فيه رغم أنفسنا فنحن بقدر ما بـ «داخله» نحن «خارجون» منه.

«والمتفاعل النصي» العربي الحديث لا يمكنه أن يحقق التفاعل الإيجابي مع أي من هذه العناصر الأربعة بصورة مستقلة. إنها كل معقد ومركب. إذ لا يمكن أن نتفاعل مثلاً مع «التراث» باعتباره «نصاً» ونحن عاجزون عن تحقيق «تفاعل إيجابي» مع «النص الجديد» (المعارف الحديثة المختلفة). ويمكن قول الشيء نفسه عن علاقتها بواقعها العربي الحديث بما فيه من فسيفساء وبنيات معقدة اجتماعياً واقتصادياً، وعن تعاملنا مع العصر الحديث. لهذا السبب ركزت في التقديم على الطابع الاختزالي، والطابع الانتقائي للمتفاعل النصي العربي الحديث وحديثه عن إيجابيات وسلبيات في التراث وفي الغرب، وما شابه هذا من الأطروحات الاختزالية التي لا تنهض على أساس نظرة كلية الى مختلف القضايا في تشعبها وتعقدها.

إن للوعي الذي تَحَكَّمَ في رؤيتنا لمختلف هذه القضايا التي نلحُّ على صعوبة الإمساك بها والنظر فيها دخلاً في نقصان مختلف رؤانا، وعجزها عن معاينة المشاكل من حيث الجوهر. وهذا ما جعلها تراوح في المكان، وتجترُّ ذاتها، وتكررها بأشكال عدة ومتخلفة، ولتجسيد مظاهر لهذا الوعي نأخذ «المتفاعل النصي» العربي الحديث في علاقته بـ «النص» (التراث) على المستويين الفكري والأدبي لأنهما يقدمان لنا صورة من صور التفاعل الممارس مع الواقع ومع الفكر الغربي ومع العصر الحديث.

2 ـ المتفاعل النصي الأدبي والتراث:

1-2 ـ سنتحدث هنا عن «المتفاعل النصي» الأدبي، ليس باعتباره «إبداعاً» فذلك ما حاولنا القيام به باتخاذ «الرواية» موضوعاً لبحث التفاعل النصي، ولكننا نقصد به «الميتاخطاب» الذي أنتج على الخطاب الأدبي النقدي في التراث العربي وإن كان التوضيح يستلزم أحياناً أن نتحدث عن المتفاعل النصي الإبداعي. فما هو الوعي الذي تحكم في انتاجنا المتفاعل النصي مع التراث الأدبي؟

ظهرت مع عصر النهضة ضرورة بعث واحياء التراث لمواجهة متطلبين اثنين، يتكاملان ويختلفان. يكمن الأول في محاولات استرجاع المقوِّمات التي بنيت عليها الأمة العربية الإسلامية التي عانت فترات طويلة من التمزق والتخلف، وذلك بهدف تأسيس كيان مستقل، وإعادة صياغة وتشكيل هوية منفلتة. وتحقيق هذا المتطلب يستدعيه آخر يتجلى في خشية الانصهار في بوتقة المستعمر الذي يرمي إلى ادامة احتلاله عبر التشكيك في أية هوية أو حضارة عربية. تضافر هذان المتطلبان عقب الخضوع للاحتلال وكان لهما

الأثر العميق في التفاعل مع التراث العربي ـ الإسلامي الذي نجده يقوم على أساس «محاكاة» النص إبداعاً، والعمل على إحيائه في المجالات الأخرى. وكان لظهور المطبعة والصحافة وازدهار التعليم دور المساعد على تحقيق هذا النوع من التفاعل الذي نجده يكمن في عملية تحويل البنية النصية المتفاعل معها قبل دخول الاحتلال. لقد تم «الرجوع» إلى «النص» السامي ليكون موضوعاً للتفاعل. وهذا التحويل للنص المتفاعل معه سيعطي زخماً جديداً للمتفاعلات النصية لما بعد عصر النهضة. لذلك نذهب إلى اعتبار هذه الفترة بمثابة «تدوين جديد» للتراث. لا يتجلى هذا التدوين في «كتابة» الشفهي كما كان ذلك في التدوين الأول، ولكن في طباعة «المخطوط» يبرز ذلك في تحقيق دواوين شعرية لفحول وأمراء الشعر الجاهلي والإسلامي والعباسي ولكتاب من الحقب نفسها، ولأعمال بلاغيين ونقاد من القرن الثالث والرابع الهجريين.

إن النص المتفاعل معه يتميز بـ «نموذجيته» التي اكتملت في العصور الذهبية العربية ـ الاسلامية. ويبرز التفاعل النصي في هذه الحقبة والى غاية منتصف القرن العشرين من خلال:

1 ـ محاكاة النموذج والسير على منواله.

2 ـ محاولة تحويله ليتلاءم مع العصر.

نلاحظ بخصوص النقطة الأولى أن المتفاعل النصي الذي أنتج كان يعمل جاهداً على أن يكون «مُنَاصّاً» للنص ليس إلا. يظهر ذلك في مقدمات وهوامش التحقيق الذي كان يرمي الى جعل النص أقرب الى الأصل. ونجد ذلك أيضاً في محاولات «التأريخ» لهذا النص (باستثناء طه حسين) التي كانت تفسيرية للنصوص وتعريفية بخلفيتها وأعلامها. ونفس الشيء نجده في الكتابات النقدية مع المرصفي وصادق الرافعي وسواهما التي كانت تهدف الى التركيز على المظاهر اللغوية والغرضية للنص تماماً كما كان يفعل القدماء. وتظهر هذه المحاكاة أيضاً على صعيد الإبداع الشعري والنثري الذي كان يخضع لسلطة النص النموذج (البارودي ـ شوقي ـ حافظ ـ الرصافي...) على مستوى الإيقاع والأسلوب والغرض وشكل التعبير...

هيمنة «المُنَاصّ» كنوع من أنواع التفاعل النصي في هذه الحقبة نجح الى حد بعيد في إقامة بنية نصية لكنها تقوم على «المحاكاة» في مختلف مستوياتها ودرجاتها. وحتى التنويعات «التحويلية» التي جاءت لتدافع عن «روح» العصر و«ذاتية» الابداع والتفكير النقدي جاءت بدورها لتنطلق (وبالأخص في بدايات القرن العشرين الى ثلاثينياته) من التفاعل مع «النص السامي» الذي مورست عليه المحاكاة في فترة سابقة وممتدة.

مع هذه «التنويعات التحويلية» في التفاعل النصي نجد حضوراً قوياً لبنية نصية جديدة متفاعل معها، وهي «النقد الغربي»، وقام بانجازها مثقفون تشبعوا بالثقافة الغربية، ورأوا في إبداعاتها ما يختلف عن الابداع العربي القائم على «المحاكاة»، فكان لتفاعلهم مع «النص السامي» و«الابداع الغربي» أثره في رؤ يتهم المنهجية ولتصور الأدب. يتجلى ذلك في دعوات الرومانسيين (مع الديوان وأبوللو والمهجر) الى «معارضة» البنية النصية المستعادة، وفي محاولات تحليل النص الأدبي العربي القديم تحليلاً يستلهم الفكر الغربي الحديث، يبدو هذا في:

1 ـ مواجهة النص المحاكي واعتباره يقوم على الصنعة لا على الطبع (الديوان ـ الغربال. . .)

2 ـ كانت معالجة النص القديم معالجة جديدة، تستفيد من علم النفس في تحليل أعمال (ابن الرومي ـ أبو نواس) أو في التساؤ ل عن طبيعة الشعر الجاهلي في عمل طه حسين. . . أو في استلهام الدراسة اللانسونية للأدب أو أعمال المستشرقين.

ويبدو ذلك على صعيد الابداع في ازدهار المقالة والقصة والرواية والمسرحية والترجمة.

هذه البنية «التحويلية» على صعيد التفاعل مردها الى اعتماد بنية نصية جديدة (الغرب) ومحاولة السعي الى بناء مجتمع جديد قادر على الحياة في العصر الحديث والتعبير عنه بأشكال تعبيرية جديدة. ويمكن معاينة ممارستها في نوع التفاعل النصي «الثاني» من خلال «التناص». لكنه التناص الذي تزدوج في متناصه بنيتان متعارضتان ولكنهما متصالحتان. وهذا ما يجعلنا نرى في هذه الحقبة بفترتيها الأولى التي هيمن فيها المناص، والثانية التناص، كيف أنها تتميز بشكل خاص بهيمنة «النص السامي» في مختلف أشكال التفاعل النصي (إبداعاً ونقداً)، ورغم محاولات التجاوز أو التحويل التي سعت الى خلخلة البنية النصية السائدة، فانها ظلت عاجزة عن تحقيق ذلك أمام هيمنة «المحاكاة»، بل انها انتهت الى التراجع تحت تأثير سلطة النموذج النصية. ورغم النجاح النسبي الذي حققته البنية التحويلية في إثارة الانتباه الى «العصر» و«النص الجديد»، فانها لم تنجز مهمتها على الوجه الأكمل لأن علاقتها مع «الغرب» كانت إسقاطية واختزالية وجزئية (التعامل مع النقد العلمي ـ والنفسي بشكل خاص والتاريخي).

لكل ذلك، عندما نعود الآن، ونحن على أبواب القرن الواحد والعشرين لقراءة طبيعة التفاعل مع التراث الأدبي في المتفاعلات النصية الى غاية أواسط القرن، نجد أهم الإنجازات التي تحققت على هذا الصعيد لا تتجاوز، في رأيي على صعيد الفكر الأدبي:

1 ـ طبع النصوص المخطوطة وتحقيقها: (توفير المادة وشرح النصوص).

2 ـ طرح بعض الأسئلة مثل سؤال طه حسين الذي ما يزال يفرض نفسه بإلحاح علينا الى الآن وما بعد الآن « متى يوجد تاريخ الآداب العربية؟»

فباستثناء هذين العملين (توفير المادة وشرحها وطرح بعض الأسئلة) لا يمكن أن «نتفاعل» الآن مع هذه «المتفاعلات» إذا أردنا إنتاج معرفة جديدة. انها لم تراكم لنا معرفة يمكن أن نبني عليها معرفتنا بالتراث. وإذا قرأنا الآن هذه الانتاجات النقدية، فلا نجد فيها سوى ملاحظات متناثرة، لا تخلو أحياناً من عمق النظر، ولكنها لا تقدم لنا شيئاً ذا بال، يساعدنا على البناء. وحتى في علاقتها بالتفكير الأدبي الغربي، فانها لا تقدم لنا سوى أولويات وعموميات.

2-2 ـ اذا كانت الحقبة الأولى تنتهي في الخمسينيات، فان الحقبة التالية، بما فيها من مُنَاصّ، لا تختلف من حيث الجوهر عن الحقبة السابقة. وكما قسمنا الأولى قسمين اثنين نفعل بالثانية التي نراها تزدوج الى فترتين. تنتهي الأولى بالسبعينيات وتبدأ الثانية مع الثمانينيات إلى الآن.

تتميز الفترة الأولى، بعد حصول العديد من الأقطار العربية على استقلالاتها السياسية، بتغيير على مستوى النص الذي بدأ يتشكل من خلال محاولته القطيعة مع المتفاعل النصي السابق عليه في الحقبة الأولى سواء على مستوى الإبداع أو التحليل. يظهر ذلك في كون الشعر (كابداع) حاول تجاوز التجربة السابقة بمحاولة «القطيعة» مع النص الشعري العربي (التراث)، و «معارضة» بنيته النصية وامتداداتها المحاكاتية. تحقق هذا على صعيد اللغة والايقاع والأسلوب والغرض (الشعر الحر)، وذلك بتحويل البنية النصية المتفاعل معها، والتي صارت هي «الغرب». لكن الدراسات التي انجزت حول الشعر (كنص جديد) ظلت عاجزة عن التفاعل مع هذا النص الجديد، وذلك لأن خلفيتها النقدية محاكاتية وحتى وإن حاولت اعتماد الدراسات الغربية، فانها ظلت عاجزة عن تمثلها واستيعابها لاختزالها وممارستها الإسقاط. ورغم الأبحاث التي عملت على «تأسيس» عروض جديد أو «خلق» بلاغة جديدة، فانها ظلت أسيرة المحاكاة. وغاب عنها تطوير وعيها ليواكب التجربة الجديدة بتجذير رؤيتها الى الإبداع والواقع. فكانت الحصيلة أن الشعر ظل يخطو خطوات مهمة ويتفاعل مع التراث الشعري والأدبي والثقافي العربي بوجه عام بشكل إنتاجي. بينما ظل نقد الشعر حائراً بين ثنائية الشكل والمضمون، أو يساجل الوعي النقدي الذي يدافع عن المحاكاة، فكان أن فَوَّتَ على نفسه إمكانية إنتاج وعي شعري جديد جمالياً وفنياً.

هذه الصورة التي عرفها تحليل الشعر لم يَخْلُ منها تحليل القصة أو الرواية أو المسرحية، وما شابهها من الأنواع الجديدة، فبينما كان القاصون والروائيون والمسرحيون «يتفاعلون» ايجابياً مع التراث العربي والواقع العربي والابداع الغربي في هذه الأنواع، ويراكمون نصوصاً وتجارب متنوعة ظل الوعي النقدي متخلفاً وعاجزاً عن خلق أدوات جديدة للتحليل أو الدراسة، وذلك بسبب كونه لم يستطع تجاوز الوعي السابق الذي نجده في الجوهر يقوم على «السجال» أو «المساجلة»، وعلى «الحكم». فالناقد أو الدارس لا يهمه أن ينتج وعياً أو معرفة جديدة. فكل دوره يتلخص في التمييز بين جيد النصوص ورديئها، بين الصادق منها والمفتعل، بين المثالي والواقعي، أو بين الرجعي والثوري.

كان للحقبة التالية على صعيد الممارسة السياسية والايديولوجية أثرها في طبع الوعي النقدي بهذا الطابع. فهو عمل نضالي يستلهم الأدبيات الواقعية والاشتراكية، ويلح نظرياً على الجدل. إنها مرحلة حركة التحرر الوطني التي كان المتفاعل فيها مركزياً مع «الفكر الغربي» وفي جانبه الاشتراكي بشكل خاص. كانت هذه المرحلة مرحلة «معارضة» النص النقدي والبلاغي العربي القديم وتحويل عملية التفاعل نحو «الغرب». يبرز ذلك في هيمنة المصطلحات الماركسية والثورية مثل: الواقع/ الواقعية/ الالتزام/ الانحياز الى الجماهير/البطل الثوري... وفي ترجمة الأدبيات السوفياتية والألمانية والفرنسية في هذا المجال.

لم يؤثر هذا «التحويل» على صعيد التفاعل النصي سوى في «تجميد» التفاعل مع النص البلاغي والتراثي. لكن طريقة التفاعل مع النص الغربي كانت تحكمها نفس الطبيعة التي تقوم على الاختزال والإسقاط، وعندما ننظر ـ الآن ـ في التراكمات التي تدخل في هذا النطاق لا نجدها تقدم لنا شيئاً ذا بال. فهذا شاعر بورجوازي «يُشَيِّءُ» المرأة، وذلك روائي بروليتاري «ينتصر للطبقة العاملة».

وإذا تساءلنا ماذا حقق لنا «التفاعل» مع «الغرب» في هذه الحقبة نجد عموميات وكليات خالية من أيِّ معنى فيما يتعلق بالجانب التطبيقي على صعيد النص الإبداعي قديمه وحديثه:

- الجدلية بين الشكل والمضمون.
- علاقة البنية التحتية والبنية الفوقية.
- لا شيء بَريء ولكل شيء وظيفته الايديولوجية.

إن استلهام الواقعية الاشتراكية وفيما بعد البنيوية التكوينية لا يبرز إلا في اختزال كليات ومحاولة تطبيقها، هذا مع احتفاء مطلق بالمضمون على حساب الشكل الذي غُيِّبَ بشكل نهائي: فالمتنبي شاعر القومية الأول والشعراء الصعاليك وطرفة شعراء ثوريون. . . وقِسْ على هذا. إن هذه المتفاعلات النصية حتى عندما تعود لتدرس النص الابداعي التراثي تتعامل معه كما تتعامل مع النصوص المعاصرة من خلال ثنائية مكرورة. . .

وعندما تعلق الأمر بـ «البحث» في القصة والرواية والمسرحية نجد «المتفاعل النصي» العربي في هذه الحقبة يعتمد السجال مرة أخرى فأمام وجهة النظر الاستشراقية التي تدين الذهنية العربية وتبرز عجزها عن التخييل، يعمد هذا المتفاعل النصي الى الرجوع الى التراث السردي العربي ليجده خزاناً للنصوص التي ظلت مغيبة ومهمشة، فـ «يحييها» ويلتفت إليها ليجردها في وجه الأعداء والخصوم قائلاً انظروا هذه «الملاحم الشعبية» والحكايات الخرافية، وهذه القصص وهذه المسرحيات. . . ويتحقق في هذه الفترة ما تحقق في الأولى: توفير مادة تراثية جديدة هي النصوص «المنحطة» في التراث العربي. ويبدو لي أن هذا أهم ما تركته لنا هذه الحقبة: إيلاء الاهتمام إلى جانب معيَّن من التراث (وهو التراث الشعبي). أما طريقة التفاعل معه فظلت بدورها محكومة بالوعي النقدي العام: الشرح والبحث في الموضوعات وإبراز الأبعاد القومية والثورية.

إن المتفاعلات النصية التي أنتجت في هذه الحقبة، سواء وهي تتفاعل مع التراث أو الغرب، وان حاولت «تحويل» البنية النصية المتفاعل معها (الغرب الاشتراكي والمضمون القومي للأدب القديم أو في التراث الشعبي أو في الأدب الحديث)، فانها ظلت في العمق ناقصة وعاجزة عن انتاج معرفة جديدة، لقد بقيت «صدى» أخرس لنظريات غير مستوعبة ـ على الصعيد الأدبي ـ وغير قادرة على فهم البنية النصية الابداعية التي «أنتجها» شعراء وروائيون عرب في هذه الفترة، وعلى تحليلها تحليلاً يكشف عن طبيعتها «التحويلية» و «الإنتاجية».

إذا كان هذا واقع المتفاعل النصي الأدبي على صعيد ما يتبلور من خلال الكتب والمؤلفات التي تقدمها لنا أعمال بعض الدارسين والنقاد، كان حال الجامعة والبحث الجامعي مختلفاً. فالنص الابداعي العربي الجديد لا يُدْرَس، وتحليل النصوص ظل يعتمد الطريقة التقليدية في التحليل، والتي تقوم على شرح النص وإعادة كتابته على صعيد المضمون، وإبراز بعض عناصره الفنية من خلال التشبيه والجناس وسلاسة اللغة

وكثرة الماء!! . . . أي أن طرق التدريس ظلت تمارس التفاعل مع التراث البلاغي والنقدي بشكل تبسيطي و «محاكاتي».

بعد هزيمة 67 بدأ السؤال النقدي يتجدد، ويسعى الى تجاوز الطابع الايديولوجي المُغالى فيه. ولم تكن سوى البنيوية التكوينية (مع غولدمان) البديل الذي يمكن أن يحل هذه المشكلة، فهي تُعْنى بالبحث في علاقة الأدب والواقع ولكن من منظور جديد يتجاوز صرامة الجدانوفية. أي أن الانتقال من الواقعية الاشتراكية الى البنيوية التكوينية جاء في نطاق التفاعل النصي مع الغرب. لكن الرؤية نفسها نجدها تتكرر: فسوء الهضم والاختزال وما شابه من سمات تبين أن التفاعل مع النقد الغربي ظل بدوره يقوم على الـ «محاكاة» لذلك نجد هذا النقد لم ينتج معرفة جديدة لا بالمضامين ولا بالأشكال.

تأتي الفترة الثانية في الحقبة نفسها، حين بدأت «البنيوية» تفرض نفسها في الساحة الأدبية منذ أواخر السبعينات وأوائل الثمانينات. وإذا كانت هذه الفترة ما تزال ممتدة، فمن الصعب الحديث عن انجازاتها وأشكال تفاعلها. لكن جديد هذه المرحلة فيما يتعلق بالدرس الأدبي هو أنها أثارت سجالاً كبيراً في الواقع الأدبي العربي. فالأمر يتعلق بتحليل «الأشكال» التي ظلت مغيبة. وهنا يستعيد «المتفاعل النصي» التقليدي مكانه لا ليشكك في البنيوية في حد ذاتها ولكن ليجد ممثلين لها في التراث النقدي والبلاغي العربي القديم. فالجرجاني في «نظرية النظام» حسبْ هذا التصور سبق سوسور، والبنيويين في الاهتمام باللغة والمعنى والصورة. . . ومن هنا راح المتفاعل النصي «يستعيد» بلاغيين قدامى ويقدمهم بدائل عن المعاصرين: فكان اكتشاف الجرجاني وأبي حازم القرطاجني والسجلماسي وتنظيرات الفلاسفة العرب للشعر، واستحضارهم في هذه الحقبة ضرورياً لمواجهة البنيوية والمشتغلين بها. وعندما ننظر في لائحة الكتب التي فتحت بوابة التفاعل مع النقد العربي القديم وفي جوانب تتصل بالشكل نجدها كثيرة جداً. لكن طريقة التفاعل مع التراث البلاغي القديم كانت تفسيرية وشرحية لا غير. واذا كان «احياء» هذا التراث ضرورياً فان التفاعل الايجابي معه أكثر إلحاحاً، إذ ليس المهم أن نكتشف في تراثنا رموزاً تناظر علامات ثقافية معاصرة (الجرجاني = سوسور) فهذا هروب الى الوراء ولكن السير الى الأمام يكمن في الطريقة التي نتعامل بها مع الجرجاني لإنتاج معرفة جديدة، وتصور جديد لتحليل النص الأدبي. أن نكون «خير خلف لخير سلف» لا يكفي أن نعتز بالجرجاني وسواه، إن أحسن اعتزاز بالجرجاني يتجاوز التعريف به وفهمه واستيعابه الى تطوير نظريته وجعلها قابلة لأن تحيا بيننا بشكل حي وفعال، ان الحديث الذي لم نسمعه عن «الجرجانية الجديدة» كنظرية جديدة لا يمكن ان تنتج باعتبارها معرفة جديدة إلا

بتحقيق تفاعل إيجابي مع التراث: وهذا يستدعي «التحويل» لا «المحاكاة». والمحاكي مهما كان بارعاً لا يمكنه أن يصل الى مستوى المحاكى. فالجرجاني، وسواه، يظل عبقرياً. لكن الذين يسترجعونه بشكل تبسيطي واختزالي لا يقدمون نصاً جديداً ولا معرفة جديدة، ونفس الشيء نقوله عن الذين يتفاعلون مع «الغرب» بشكل إسقاطي واختزالي. إنهم يظلون عاجزين عن إنتاج فهم جديد وتصور جديد للأدب، ما لم يتجاوزوا «محاكاة» النموذج الى تحويله لممارسة الإنتاج لا إعادة الإنتاج.

ان المسألة لا تتعلق بـ «أصالة» أو «معاصرة»، بـ «تراث» أو «غرب». إن الثنائيات مضللة وسجالية بالمعنى السلبي. إن جوهر المشكل يكمن في «كيفية» التفاعل «وطريقته»، و«الوعي» الذي ننطلق منه في ممارسته: أي ممارسة التفاعل مع مختلف العناصر التي تحدثنا عنها (النص ـ الواقع ـ العصر)، ما دامت تترابط فيما بينها ترابطاً كلياً ووثيقاً. وما دامت مسألة التفاعل هاته حتمية وضرورية، وليست رغبة ذاتية نُقبل عليها باشتهاء عندما نريد، ونلفظها بامتعاض عندما لا نشتهي. وفي هاته الحالة أيضاً، لا يكفي أن نرغب (خطاب الإرادة) أو نردد ما ينبغي وما يجب أن يكون (خطاب الوجوب). وهذان الخطابان هما اللذان يتواتران في مختلف أحاديثنا وتحاليلنا. ولكن ذلك لا يمكن أن يتأسس إلاّ على قاعدة العمل على الفهم (خطاب المعرفة) لأنه هو الذي يؤدي الى تحقيق الارادة عملياً بواسطة (خطاب القدرة). وهذان المُوَجِّهان الأخيران (المعرفة: القدرة) غير متوفرين لدينا سواء على صعيد الإنجاز أو الفعل. ولهذا السبب تتكرر لدينا الرغبة أو الإرادة لكنها عاجزة، وتغيب المعرفة (إنتاج المعرفة) والقدرة (على الفعل) لأنهما يستدعيان نمطاً جديداً من الوعي، وشكلاً مغايراً من النظر. وهذه القاعدة يمكن تعميمها ليس فقط على الأدب والفكر، ولكن على مختلف الفعاليات التي يمارسها العربي وعلى كافة الأصعدة.

يتضح مما سبق أن أشكال تفاعلنا على المستوى الأدبي مع التراث اتَّسَمَتْ بمظهرين اثنين أساسيين منذ عصر النهضة الى الآن:

1 ـ استرجاعي: وتم هذا بشكل خاص في الفترة الأولى حيث كانت له وظيفة «بنائية» و «وصلية». ان بناء ثقافة جديدة على أنقاض ثقافة عصور «الانحطاط» كان هاجساً مركزياً. ووصلية لأنها حاولت ربط هذه الثقافة الجديدة بمقومات ثقافتنا العربية. وتم هذا أيضاً في الثمانينات، وخاصة مع الفكر البلاغي القديم. وفي الحالتين معاً كان الاسترجاع رد فعل على الغرب الذي أدخل بنيات جديدة الى المجتمع العربي، وعلى البنيوية التي ازداد المتحمسون لها والمدافعون عنها كاتجاه جديد في تحليل النص الأدبي.

2 ـ **استبعادي**: وتم هذا في ما خلا هاتين الفترتين وبالأخص منذ منتصف القرن حيث عوض الاهتمام بالتراث الأدبي ـ النقدي بالاتجاهات الغربية مع الماركسية وما يتصل بها الى غاية أواخر السبعينات ومع البنيوية فيما بعد ذلك.

وطريقة «التفاعل» في الحالتين معاً كانت تقوم على «المُنَاص» التفسيري، وليس النص الجديد القائم على تفاعل إيجابي وفعال. وهذا ما جعلنا الآن عندما نتساءل عن قضايا جوهرية في الأدب العربي الحديث كيف أجاب أو تعامل معها الفكر الأدبي بوجه عام من منظور تراثي أو غربي، نجد هذه القضايا ما تزال مطروحة بشكل ملح. من القضايا التي نومىء اليها:

1 ـ قضية تعريف الأدب وأجناسه وأنواعه وأنماطه. ما هي؟ ما هي طبيعتها؟ ما هي وظائفها؟

2 ـ قضية النقد العربي، قديمه وحديثه، كيف تعامل مع الإنتاج؟ ما هي المراحل التي مر بها؟ ما هي اتجاهاته؟ ونظرياته؟.

3 ـ قضية الأدب المكتوب والمحكي، ما هي العلاقة بينهما؟ ما هي نصوص هذا الأدب الشعبي؟ ما هي خصوصيتها؟ ما هو المتخيل العربي؟ ما هي بنياته؟ وتنويعاته؟...

قضايا كثيرة تتعلق باللغة والأسلوب والشكل لم نتساءل عنها، ومشاكل عديدة لم نفكر فيها بالشكل الكافي وبمناهج عدة: اجتماعية، واقتصادية، وسياسية، ونفسية، وأنثروبولوجية، ودينية، وحضارية...

لامس العديد من المستشرقين مثل هذه الجوانب المغيبة في اهتماماتنا وحقل تفكيرنا، لكنهم فكروا فيها بطريقتهم الخاصة. ولعبوا أدواراً مهمة في تحقيق العديد من النصوص. وبصدد «طبع» المخطوطات العربية ما هي الخطط المسلوكة في هذا المجال من قبل وزارات الثقافة العربية والجامعات العربية، وبالأخص فيما يتعلق بالمخطوطات العربية الموجودة في مكتبات أجنبية... قضايا ومشاكل عديدة ما تزال تعترض كل من يريد البحث في تراثنا الأدبي والفكري. ولعل تراكم مثل هذه المشاكل مع مرور الزمن يعود في جوهره الى تعاملنا مع التراث على صعيد الوعي. إنه وعي متخلف وقاصر وعاجز وظرفي.

من محددات هذا الوعي:

1 ـ **الجزئية والتجزيئية**: اننا غير قادرين على رؤية الأشياء في كليتها. وغياب

تكامل معرفي يتأسس على وجود معارف متعددة له دخل في هذا التجزيء الذي نمارسه على الظواهر. وعدم تطور علوم إنسانية واجتماعية عربية تتأسس على قاعدة البحث في المجتمع العربي في مختلف النواحي يدفع، حتماً، الى النظرة الجزئية الى هذا المجتمع والى مختلف القضايا المبحوث فيها.

2 ـ **السجالية**: ان طابع العصر الذي نعيش فيه، والصلات التي تربطه بواقعنا الذاتي، جعلت تفكيرنا لا يملك أسئلته الخاصة. لذلك ولد الفكر العربي الحديث في مختلف جوانبه مقروناً بـ «السجال». والسجال كيفما كان شكله أو نوعه لا يمكنه أن يفكر إلا بما يُمْلَى عليه، هنا والآن. لذلك فكل ما ينتج تحت تأثير السجال لا يمكن إلا أن يكون قصير النفس، وظرفياً، ولا يطرح عليه التفكير في الآفاق والكلية والاستراتيجية.

3 ـ **النزعة الصحفية**: إن الجزئية والتجزيئية والسجالية لا يمكنها جميعاً إلا أن تتغذى وتغذي النزعة الصحفية. لذلك نجد العديد من القضايا الجوهرية والمصيرية في واقعنا وفكرنا المعاصرين لا نعالجهما إلا ضمن نزعة صحفية تقوم على أساس **«الإفحام»** و **«كسب النصير»**. وهذه النزعة، رغم ما فيها من إيجابية ظرفية، فانها على مدى متوسط أو بعيد، تبدو أنها تسهم في تكريس قيم معرفية سلبية، وليس في تأسيس معرفة جديدة، ونجد أثراً لهذه النزعة في النقطة الرابعة.

4 ـ **امتلاك السلطة**: من حق أي خطاب أن يتحول الى سلطة. لكن وعينا بها وعي مستعجل. إنَّه يرمي الى امتلاك شرعيته ومشروعيته، وممارستها أيضاً في أسرع وقت. والسبب في ذلك يعود الى الشروط العامة التي تحيط بانتاج أي خطاب عربي. فالقضايا المطروحة عليه متعددة، وأحياناً متفاوتة المستويات وعليه أن يجيب عنها ليس بتحقيق تراكمات، لأن هذا سيفوت عليه فرصة الانخراط في الواقع بناء على الخلفية التي تحدده. ولكن باعتماد المحددات السابقة مجتمعة، والتي ما تزال تتحكم في آليات تفكيره واشتغاله، وبذلك تتحقق هذه المحددات بشكل أو بآخر في منتوجه الخطابي. ولو أردنا التمثيل لهذا من الخطاب النقدي العربي في علاقاته بباقي الخطابات التي يتفاعل معها، وفي مختلف الحقب، لخرج بنا هذا عن الاطار الذي رسمناه لأنفسنا.

ان محددات الوعي عندما تكون بهذا الشكل لا يمكن إلا أن تنعكس بأشكال متعددة على طرق التفكير، وعلى أنواع تفاعل الخطاب المنتج مع غيره من الخطابات والنصوص قديمها وحديثها، ومع الواقع الذاتي والعصر في الزمن الواقعي، وفي الزمن

الثقافي. والنتيجة أن حصيلة «المتفاعل النصي الأدبي» لا يمكن أن تكون الا تكرارية، وعبارة عن حلقات قابلة للتجدد بتطور الظروف والمنعطفات. وليس عبارة عن تراكمات تتحول كمياً وكيفياً بناء على استراتيجية محددة، تضع لها أسبقيات، وترهن نفسها بغايات متوسطة وبعيدة.

ما تحدثنا عنه هنا تحت عنوان المتفاعل النصي الأدبي، ينسحب بشكل كبير على «متفاعلات نصية» أخرى أنتجناها منذ عصر النهضة الى الآن بصدد «اللغة» و«اللسانيات»، وما يتفرع عنهما من اختصاصات تتصل بتطوير اللغة العربية من حيث الصرف والتركيب والدلالة والمعجم... والبحث اللساني، أو في اللغة من زاوية نفسية أو اجتماعية أو فلسفية... وينسحب هذا أيضاً بأشكال أخرى على «المتفاعلات النصية» في مجال العلوم الانسانية والاجتماعية. وهذا ما سنحاول التمثيل له من خلال الحديث عن التراث والمتفاعل النصي الفكري.

3. التراث والمتفاعل النصي الفكري:

لا تختلف الصورة أعلاه كثيراً عندما يتعلق الأمر بالمتفاعل النصي الفكري، ذلك أن الوعي الذي نظر من خلاله إلى التراث كان يحتكم إلى ذهنية جماعية أو إلى تصور محدد، وإن تنوعت اهتماماته وانشغالاته، أو تعدد تركيزه على جوانب على حساب أخرى. هذا من جهة. ويبرز ذلك من جهة أخرى تدعم ما ذهبنا إليه في أن العديد من الذين اهتموا بالمسألة التراثية على الصعيد الأدبي لم يكونوا أدباء أو نقاداً بالمعنى الضيق للكلمة، ولكنهم كانوا مثقفين بالمعنى العام للكلمة، يهتمون بكل ما هو ثقافي في جوانبه الابداعية أو التحليلية على صعيد الأدب أو الانتاج الفكري على وجه عام. يظهر هذا عند أعلام زاوجوا بين البحث الأدبي والبحث في شؤون الدين والاجتماع والفلسفة والسياسية دراسة أو تاريخاً، مثل: محمد عبده ـ احمد امين ـ جورجي زيدان ـ طه حسين ـ العقاد في مرحلة، وفي أخرى: محمود أمين العالم ـ حسين مروة ـ جورج طرابيشي ـ عبدالله العروي... وسواهم.

في الحقبة الأولى كان المتفاعل النصي يسعى إلى انتاج معرفة جديدة عبر ترهينه التراث العربي في مختلف جوانبه الدينية كما قدمها لنا القرآن والسنة وبعض المفكرين الإسلاميين. وكانت أسئلة العصر تفرض عليهم قضايا ملحة مثل مسألة حرية المرأة، والديمقراطية، والتخلف، والاحتلال الأجنبي. فكان تعاملهم مع التراث تعاملاً خاصاً، إذ

رأوا فيه النسق المتكامل الذي يمكن في حال استثماره استثماراً جيداً تحقيق تحصين الذات، ومقاومة الأجنبي. واختلفت وجهات نظرهم في فهم التراث وتوظيفه بما يتلاءم مع العصر. فكان تعاملهم يتأسس على قاعدة «الاسترجاع» و«المحاكاة» من خلال إنتاج مناصات تفسيرية مهيمنة. وإلى جانب «هيمنة» المناص نجد بعضهم سعى إلى «تحويله» إلى «متناص» على ضوء ما يفرضه العصر. يبدو ذلك واضحاً في المواقف من قضايا جوهرية تتعلق بالسياسة والمرأة والخلافة وتنظيم المجتمع، وخاصة في كتابات الكواكبي وقاسم أمين وعلي عبد الرازق وسواهم من الذين حاولوا تحقيق تفاعل جديد مع التراث بناء على استلهامهم العصر والواقع الذاتي. ونجد ذلك أيضاً في بعض كتابات الافغاني ومحمد عبده... لكن هيمنة «المناص» بمختلف أشكاله وصوره التي ترى في «التراث» النص النموذج الذي ينبغي استيحاؤه واسترجاعه كان قوياً ومتماسكاً إلى الدرجة التي غدا فيها أي «تحويل» وإن انبنى على «التناص» مع النص النموذج متهماً ومواجهاً بحدة.

وإذا نظرنا في أعمال المتفاعل النصي الفكري في الحقبة الأولى نجده في محاولته «إحياء» و«محاكاة» النص النموذج قد نجح في استعادة بنية نصية لها مقومات خاصة وملامح متميزة. إذ هو على غرار «المتفاعل النصي الأدبي» تفاعل بشكل خاص مع جوانب معينة في التراث في أزهى عصوره مع فترة البعث والخلفاء، وعلى صعيد الفكر ما يمثل هذه الحقبة من مفكرين إسلاميين كان لهم دور أساسي في طبع الفكر العربي - الإسلامي بسمات خاصة.

تمتد هذه الحقبة إلى أواسط القرن العشرين، وإن لم يبق المتفاعل النصي حاملاً لمواصفات البداية التي كانت تأسيسية للبنية النصية المتحدث عنها. إلا أنه منذ الثلاثينات صار تنويعاً على الفترة الأولى، وصار يقوم فقط بدور وصف معالم من التراث، وتقديمها بصورة تدعم الصورة الأصل. يظهر ذلك في الدراسات التي تُعْنى بشكل خاص بـ«أعلام» التراث العربي الاسلامي بدءاً بالرسول (ص) مروراً بالخلفاء الراشدين، ومختلف الشخصيات الإسلامية التي تم تحليل جوانب مختلفة منها استكمالاً لمعالم صورة التراث، وابرازاً لملامحه المتميزة والمتكاملة.

لم يخلُ التعامل هنا من بعد تشديدي على نموذجية التراث وكونه تجسيداً لمطامح العربي التي جاء الغرب لسلبه إياها. وهذا الطابع لم يتجاوز في حالات عديدة الطابع السجالي، وخاصة مع التيارات التي تمتح من الغرب، أو من المستشرقين أنفسهم الذين كانوا يتفاعلون مع التراث العربي الاسلامي بصورة مختلفة تعتمد بشكل خاص

«الميتانص» أو المعارضة التي تتمثل في قراءة هذا التراث من منظور يركز على مظاهر «الاختلاف» والتباين. وفي خضم هذا السجال كان المتفاعل النصي الفكري يدعم «المحاكاة» بمحاولة إنجاز قراءة تبرر «الانسجام»: انسجام «النص» المتفاعل معه. وكان الانتقاء، والتركيز على خلفية المستشرقين والمغرضين أساسياً لتدعيم «انسجام» النص المحاكى.

في الحقبة التالية، والتي تمتد منذ أواسط هذا القرن، نجد المتفاعل النصي الفكري قد انتهى إلى الطريق المسدود: فـ«المحاكاة» الممارسة بمختلف الأساليب لا يمكن أن تمتد طويلاً، ولا سيما مع التحولات التي عرفها المجتمع العربي، فأوجه الصراع التي جاء بها «المتفاعل النصي المحاكي» لم تبق بين طرفين متقاطبين: التراث والغرب (الرأسمالي)، وذلك بحصول العديد من البلاد العربية والإسلامية على استقلالها. ولكنه «تحول» إلى صراع بين حركة التحرر العربي التي تدعمها «الاشتراكية» ضد الرأسمالية. لذلك نجد «المتفاعل النصي الفكري» يأخذ مساراً جديداً في علاقته مع التراث. وعلى هذا المسار الجديد ألا يستبعد الجانب الديني من التراث الذي كان «النص المركزي» للتفاعل في الحقبة السابقة. لهذا السبب سنجد «المتفاعل النصي» الفكري يتعامل مع التراث من زاوية «حركة التحرر». فالنص المتفاعل معه هو هو، لكن التنويع عليه من خلال نصوص أخرى كانت هامشية سيكون ضرورياً، واسترجاع فترات أخرى أو أحداث لم يُرَكَّزْ عليها سابقاً سيكون ملحاً لإبراز كون التراث صالحاً للـ«محاكاة» و«الاسترجاع» ولكن من المنظور «الاشتراكي». لقد تغيرت خلفية التفاعل، وتبدل مساره، لكن طريقة التفاعل ظلت واحدة «المحاكاة»، وكان النص الذي أنتج بناء عليها هو «المناص» مرة أخرى.

يتجلى هذا «المناص» في اكتشافه لحركات «اشتراكية» في التاريخ الإسلامي: «القرامطة» و«الزنج» و«الخوارج». وفي تقديم شخصيات إسلامية على انها «ثورية» وأخرى «رجعية». فأبو ذر، وعمر بن الخطاب وعمر بن عبد العزيز... ممثلون لحركة ثورية... وهناك من تحدث عن اشتراكية العديد من الخلفاء، أو عن حركات اجتماعية، وهناك حركات سرية «تناظر» البؤر الثورية المعاصرة. وجاءت مشاريع مهمة طرحت على نفسها «التاريخ» للتراث العربي ـ الإسلامي من خلال التاريخ أو الفلسفة لتقدم لنا قراءة جديدة في ضوء تحول العصر. وهذه المشاريع تبحث في «النزعات المادية» أو في النزوع الثوري في التراث، وذلك بهدف سحب البساط من تحت الذين يرون في الاسلام أو التراث بوجه عام مدافعاً عن الرأسمالية أو الملكية الخاصة. وكانت لكتابات بعض

المستشرقين مساهمات في هذا الإتجاه.

فما الذي يباعد بين الفترة السابقة وهاته الفترة؟ لاشيء على صعيد الجوهر. فالتراث خزان نصوص، لكل ذي وجهة أو منزع أن يستخرج منه «الشاهد» الذي يبحث عنه لممارسة السجال، أو الصراع، ويدعم بذلك مكانته بادعائه «تمثيل» التراث، وأنه امتداد له، وبذلك يعمل على تثبيت مشروعية وجوده وشرعية خطابه. وبانتهاء الصراع في حقبة من الحقب، أو التقاطب الواضح الملامح بين قطبين متطرفين على غرار ما كان ذلك في التاريخ العربي الحديث:

1 ـ الاستعمار (نض) الاستقلال.
2 ـ حركة التحرر (نض) الامبريالية.

ماذا يحدث على صعيد المجتمع وتحولاته، وأثرها في التفاعل النصي؟ نجد الإشكالات والقضايا الأولية تطرح من جديد، ويمارس التفاعل النصي بنفس الشكل، ويتخذ صوراً متعددة كالتي يزخر بها واقعنا الحالي. وبذلك تظل الأسئلة حول علاقتنا بالتراث مطروحة أبداً، ما دامت لم تطرح في مختلف الأوقات بالشكل الإنتاجي المطابق لأسئلة الواقع الجوهرية (وليس الظرفية). وما دامت أشكال التفاعل النصي تأخذ (التراث) ذريعة، وتستثمره لحاجات ظرفية بالمعنى «السياسي» للكلمة. وشكل التفاعل هذا لا يمكننا من تفاعل إيجابي يضعنا أمام «القدرة» على ابداع نص جديد، وأمام معرفة جديدة، تستجيب، وتتفاعل مع «واقعنا» والعصر الذي نعيش فيه، ومع «تراثنا» بشكل قابل للتراكم والتطور والتجاوز.

إن طريقة «التفاعل» التي نسير عليها، وليدة رؤية اختزالية وجزئية. وهذه الرؤية، وما تحمله من وعي، نتاج واقع الصراع الذي نعيشه منذ عصر النهضة الى الآن مع ذاتنا وواقعنا والعصر الحديث. وواقع الصراع هذا مفروض علينا، ونحن محكوم علينا أن نخوض فيه. ولما لم تتح لنا امكانية خوض الصراع بشكل متكافىء، وفي شروط موائمة، فإن مستلزمات خوض الصراع تفرض علينا أن «نصارع» بأي شيء، وبأقصى ما يمكن من السرعة، وهذا ما جعل فكرنا ووعينا وطرائق تفاعلنا مع مختلف الظواهر من حولنا يتم بناء على أمريات ملحة علينا وأن نفكر في مواجهتها بما توفره لنا اليد **هنا والآن**. لذلك كان وعينا وفكرنا **يشتغل بلا استراتيجية ولا نظرية**. واذا ما وضعنا أمامنا استراتيجية فليست كذلك ولكنها **يوطوبيا**. واذا تحدثنا عن النظرية فذلك من نوافل الكلام وزائده، ولا طائل وراءه.

ان الدعوة إلى إنتاج وعي جديد بالتراث (بلا أوهام، ولا أضاليل) ضرورة تاريخية ملحة. فالتراث بمختلف جوانبه ومستوياته جزء من مقوماتنا الحياتية والوجودية والحضارية. وعلاقته بواقعنا علاقة امتداد واتصال. وتفاعلنا الإيجابي معه لا يكمن في «تقديسه» ولا في «التنكر له»، ولكنه يكمن في إنجاز:

1 ـ **عملية الفهم**: إننا لا نعرف الشيء الكثير عن تراثنا. وما نعرفه عنه تم تحت تأثير أننا نسقط عليه ذواتنا وواقعنا. لذلك كانت هذه المعرفة ناقصة وقاصرة. وعملية الفهم هاته تستدعي شروطاً كثيرة ومقتضيات متعددة. لعل أهمها يكمن في تجاوز «الوعي» الذي نمارسه الآن حياله، وتجديد أسئلتنا بخصوصه.

2 ـ **الاستيعاب**: تتضافر مع عملية الفهم عملية الاستيعاب، والمقصود بها النظر الى التراث ككل، أي كنص له سياقات وصيرورة وتطورات، وتحولات. وفي عملية الاستيعاب هاته ننظر اليه باعتبار إنتاجيته تاريخياً، وتعالقه بشروط إنتاجه.

3 ـ **القراءة المنتجة**: إن القراءة المنتجة حصيلة العملية الأولى والثانية، لأنها تمكننا من تجاوز النظرات الاختزالية أو الإسقاطية للتراث على واقعنا، أو على قضايا تشغلنا في فترة من الفترات، ولكن بانتاج معرفة جديدة، ونص جديد بناء على تفاعلنا الإيجابي مع التراث ومع واقعنا الذاتي ومع العصر الذي نعيش فيه.

بهذا التصور، لا ننظر إلى التراث باعتباره بديلاً عن العصر أو مقابلاً له، ما دمنا نفهم العصر، بأنه عصر «الآخر» (الغرب)، ولا نعتبره «تصعيداً» لواقعنا الذاتي العاجز والمتخلف والمنهزم، ولا «خلاصاً» من هموم مشاكل تؤرق أمتنا. كما أن هذا التصور ينقلنا من النظر إلى التراث بصفته نصاً في «الخلفية»، أو مخدع سحري، ولكن كواقع ما يزال يمتد بيننا، وجزءاً أساسياً من كياننا الذاتي والوجداني والتخييلي.

إن امتلاك وعي جديد بالمسألة التراثية باعتبارها مكوناً من مكونات باقي «المتفاعلات» المحيطة بنا، أمر ضروري لتجاوز النظرات التكرارية والاجترارية، واللاعلمية واللاتاريخية، وأن الإرتهان الى طرائق وكيفيات التعامل معه المتواجدة بيننا منذ أمد بعيد لم يبق ما يبرر استمرارها في واقع يتحول ويتغير باطراد. (لننظر كيف تعامل بعض المفكرين العرب مع الخمينية بعد انتصارها). إن المسألة التراثية مطروحة أبداً وبالنسبة الى كافة الشعوب قديمها وحديثها، وكيفما كانت درجة رُقِيِّها الحضاري وازدهارها اقتصادياً وتطورها سياسياً او قوّتها عسكرياً. لكن اختلاف الشعوب والأمم يكمن في طرائق «تفاعلها» مع التراث أو «تعلقها»، وليس في ممارستها التفاعل أو التعلق. وبحسب طبيعة التفاعل ونوعية

العلاقة التي نقيمها معه نقيس درجة تطورها في انتاج معرفة جديدة: أي تفاعلها المنتج مع تراثها، أو قدرتها على ممارسة التفاعل الايجابي إذا لم تكن قد أخذت بأسباب ذلك. وبهذا أيضاً تختلف المجتمعات وتتباين بحسب أشكال ممارساتها التفاعلية في مختلف أبعادها المعقدة والمتداخلة، ويظهر ذلك في مدى ما حققته لشعوبها وللإنسانية جمعاء في مختلف مظاهر الإنتاج المعرفي والثقافي والحضاري.

8 ـ خاتمة مفتوحة

8-1 ـ كل ما قيل، ويقال، عن التراث، يظل نسبياً، وناقصاً، ما لم يناقش نقاشاً علمياً، لا سجالياً. وما لم يتحول الحديث عن التراث الى البحث فيه من منظور علمي ووعي جديد. هذا ما يمكن ان نستخلصه. وعندما حاولنا الانطلاق من التفاعل النصي والتعلق النصي لمعالجة كيفية تعامل الروائي العربي المعاصر مع نصوص معينة من التراث، مع الوقوف على كيفية تفاعله معها كنا نرى أن العلاقات النصية ضرورة، وأن الاختلاف بين الكتّاب يتمثل في كيفية ونوعية ممارسة هذه الضرورة. ورغم التباين الحاصل بين النصوص المحللة تبين لنا أن الروائي العربي نجح فعلاً في «انتاج نص» جديد هو الرواية. وأن الناقد العربي، أو الدارس في المجال الأدبي، بوجه عام، في تفاعله مع التراث لم يتجاوز اتخاذه «نصاً مطية» لتمرير خطابه عن الواقع وصراعاته، وهو بذلك لم يقدم لنا نصاً جديداً، ولكن قدم نصاً قديماً على أنه جديد، أو نصاً جديداً يتخذ لبوساً قديماً. ونفس العمل تم في مجالات أخرى فكرية، وثقافية عامة.

8-2 ـ هذه الصورة العامة جداً، لا تلغي بعض الدراسات المتميزة والساعية إلى انتاج معرفة جديدة بناء على علاقات خاصة مع التراث. ورغم اختلاف الرؤ ى والتصورات، نجد في أعمال طيب تيزيني وحسن حنفي والجابري وأركون وهشام جعيط وبرهان غليون وحسين مروة وعزيز العظمة مشاريع تستحق العناية والدراسة والحوار العلمي. ونفس الشيء نجده في أعمال محمد مفتاح وعبد الفتاح كيليطو وجمال الدين بن الشيخ ومحمود طرشونة. انها اجتهادات تسعى إلى التعامل الخاص مع تراثنا الفكري والأدبي، وهي بذلك ترمي الى تحقيق تصور مختلف بناء على مشاريع مفتوحة على البحث والاستقصاء. وبدون محاورة هذه الأعمال بشكل علمي لا يمكن لدراسة المسألة التراثية في تفاعلها مع باقي المكونات التي تشتغل معها بشكل ترابطي وجدلي أن تثمر نتائج هامة على صعيد تشكيل وعي جديد واجتراح تصور مغاير للذات والواقع والعصر.

8-3 ـ بالنسبة للدراسة الأدبية في علاقتها مع التراث مطروح عليها تجديد أدواتها واجراءاتها وأسئلتها لمعانقة تراثنا الأدبي والفكري معانقة جديدة. إنّ هذا التجديد كفيل بأن يجدد وعينا ورؤ يتنا إلى الابداع الذي أنتجه العرب وهم يسعون إلى الانخراط الايجابي في زمانهم الثقافي والواقعي. وهذا التطوير جدير باخراج البحث الجامعي العربي من إعادته إنتاج

التراث إلى انتاج تصور جديد، كما أنه يمكن أن يسهم في تطوير الصحافة الأدبية العربية التي ما تزال تعتمد السجال والجزئية.

من بين القضايا التي علينا أن نؤسس انطلاقاً منها هذه الرؤ ية الجديدة، والوعي الجديد بالمسألة التراثية، ما يمكن أن نجمله في العناصر التالية:

1 ـ **تحديد أدواتنا وأسئلتنا**: والمقصود بالتحديد هنا، العمل على تجاوز النظرة الضيقة للأدب، والتي تكمن في **اتخاذه ذريعة، وليس موضوعاً**. إن تحديد «موضوع» الدراسة أمر ضروري للبحث والعمل. وتحديد «الموضوع» يشترط، ضمن ما يشترط، الانطلاق من أساس نظري محدد السمات والملامح والأسئلة. ان هذين العنصرين يتكاملان: **الموضوع والنظرية**. والدراسة الأدبية التي لا تحدد «موضوعها»، ولا أساسها النظري تظل عاجزة عن البحث المؤسس على مشروع قابل للتطوير والاغناء.

2 ـ **تحديد الأوليات والأسس بناء على استراتيجية جديدة**: تتضافر هذه النقطة مع الأولى، لأنها تعطي لعملنا مشروعية إمكان التحقق العلمي بناء على تصور يتأسس على معالجة موضوعه من زاوية تراكمية قابلة للتحول والتطور. وللتمثيل على هذا الجانب، نسجل أن النقص الجوهري في الدراسة الأدبية التي مارسناها إلى الآن، يكمن في استباقه **إلى تأويل** الظاهرة وتفسيرها، للأسباب التي حاولنا تشخيصها، قبل أن **يصفها** بالشكل الضروري والمستقصي لمختلف جوانبها وعناصرها وقبل أن **يفهمها** في إطارَيْها الجزئي والكلي. لذلك فالتصور الذي نسعى إلى وضعه، يرمي الى ترتيب القضايا بحسب أولويتها وأسبقيتها. وفي هذه الحالة، لا بأس من تأجيل بعض القضايا أو البحث فيها، بله الحسم فيها، ما لم تتحقق المعطيات الضرورية للانتقال إلى الاشتغال بها.

3 ـ **ترهين مختلف القضايا المغيبة والمسكوت عنها، أو المعتبرة بديهية أو محلولة من تلقاء نفسها**. وعلى سبيل المثال، نذكر من بين القضايا التي لم نفكر فيها بناء على بحث مستقصٍ وطويل النفس، وبناء على التحديدات المطروحة هنا، ما ارتبط بما نقدمه على شكل أسئلة:

ـ ما هو الأدب؟

ـ ما هي أجناسه؟ أنواعه؟ وأنماطه؟

ـ ما هي بنياته الثابتة؟ والمتحولة؟ والمتغيرة؟

ـ ما هي علاقات الانتاج الكتابي بالشفهي في ثقافتنا القديمة؟

ـ ما هي البنيات الذهنية؟ وما هي وظائفها؟ . . .

أسئلة كثيرة تتفرع عن الأسئلة التي طرحنا، لأننا لا نريد أن نرتاح إلى الأجوبة التي نأخذها جاهزة من الكتابات الغربية حول التعريفات والتحديدات والعلاقات، والتي نعمل على إسقاطها على تراثنا.

ـ كيف فهمنا الأنواع والأجناس الأدبية؟ كيف تشكلت؟ وتطورت؟

ـ كيف فهمنا الأشكال الفنية والأدبية؟ وأبعادها الدلالية؟

ـ ما هي العلاقات التي تربط الواقع بالتخييل، والمتخيل؟

ـ ما هي البنيات الرمزية؟ والأسطورية؟ . . .

وللبحث في مثل هذه القضايا التي ظلت مغيبة، ومهمشة، لا بد لنا من ترهين نصوص عديدة ما تزال لم تقرأ، ولم يبحث فيها، رغم أنها أكثر تداولاً بين أيدي فئات واسعة من القراء، والعمل على إخراج نظيرات لها ما تزال تعاني من رطوبة الرفوف في المكتبات العامة والخاصة. إن المتن الذي استهلكته الدراسة ليس هو كل التراث العربي الذي قاوم الزمن.

4-8 ـ هذه العناصر مجتمعة وما تتضمنه من عناصر فرعية يمكن أن تسهم في تطوير وعينا بالتراث الأدبي العربي في مختلف جوانبه، ولو من زوايا معينة. وذلك لأن اهتمامنا، انصبَّ ولفترة طويلة من الزمن على «معتقد» مفاده أن «الشعر ديوان العرب»، لكن النثر العربي، وبشكل خاص، السرد العربي لم نهتم به بالشكل الكافي، رغم كونه في واقع الحال، الإنتاج الأكثر إبْداعاً، والأكثر «جماعية» في تاريخ ثقافتنا.

إن الاهتمام بـ «السرد العربي» القديم، والبحث فيه من منظور جديد، وبتفاعل جديد، بناء وخلاق، من مستلزمات الوعي الجديد بالتراث الأدبي والفكري بوجه عام، لأنه الأكثر تمثيلاً لذاكرتنا وهويتنا ومخيلتنا لارتباطه ارتباطاً وثيقاً بـ «اليومي» المعيش، والممتد الى الآن، وبـ «التاريخي» الموغل في الزمنين الثقافي والواقعي. وعندما نلحظ أن أغلب الشعر العربي له سمات سردية يتأكد لنا الطابع الشمولي لـ «السرد». لذلك ندفع الى الاهتمام به والبحث فيه بناء على الأسس التي طرحناها لإقامة فهم جديد وانتاج وعي جديد. لقد سبق الابداع الروائي الانتاج النقدي الى الاهتمام بالسرد العربي وآن الأوان للوعي النقدي أن يتفاعل مع التراث الأدبي عامة والسردي بشكل خاص بهدف تجديد السؤال والبحث في المسكوت عنه والمغيب في الذاكرة والمخيلة. والدعوة إلى الاهتمام بـ «السرد» لا تعني تجميد الاهتمام بـ «الشعر» أو إقصاءه من دائرة البحث. فالمطلوب تجديد النظر في مختلف فعاليات التراث العربي ـ

الاسلامي بأسئلة جديدة وأدوات جديدة ووعي جديد بقصد الاسهام في فهم جديد للذات في علاقاتها التفاعلية بالنص والواقع الذاتي والعصر الحديث. وفي هذا العمل فليتنافس المتنافسون، وليتحقق الحوار لا السجال، والإنتاج لا إعادة الانتاج. . . خدمة للتاريخ العربي، والذات العربية والمستقبل العربي. . .

لائحة المصادر والمراجع

1 ـ النصوص المتعلق بها:

ـ ألف ليلة وليلة ذات الحوادث العجيبة والقصص المطربة الغريبة: المكتبة العلمية الحديثة. بدون تاريخ.

ـ تغريبة بني هلال، ورحيلهم الى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتي خليفة. مطبعة محمد علي صبيح وأولاده. القاهرة. بدون تاريخ.

ـ وصف افريقيا: الحسن بن محمد الوزان: تر محمد حجي ومحمد الأخضر ـ الرباط .1980.

ـ بدائع الزهور في وقائع الدهور: ابن اياس، المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق. سنة1312 هـ.

2 ـ النصوص المتعلقة:

ـ ليالي ألف ليلة: نجيب محفوظ. مكتبة مصر. الطبعة الثالثة 1987.

ـ نوار اللوز: تغريبة صالح بن عامر الزوفري. واسيني الأعرج ـ دار الحداثة ـ بيروت ط. 1 سنة 1983.

ـ ليون الإفريقي: أمين معلوف ـ ترجمة عفيف دمشقية. دار الفارابي ـ بيروت، 1990.

Léon L'Africain, Amin Maalouf, édi. J. C. Lattés 1986.

ـ الزيني بركات: جمال الغيطاني، مكتبة مدبولي. القاهرة. ط 1975.2.

3 ـ دراسات عربية قديمة

ـ أسامة بن منقذ: البديع في نقد الشعر. مطبعة البالي الحلبي ـ القاهرة.

ـ الجاحظ (أبو عثمان عمرو): البيان والتبيين. تحقيق عبد السلام هارون. دار الفكر بيروت ط. 4.

ـ الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة تحقيق: ط ريتر. دار المسيرة ط. 3 ، 1983.

ـ ابن الأثير: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر: تحقيق الحوفي وطبانة. دار نهضة مصر. القاهرة 1973.

ـ ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، ط 1972.4.

ـ القلقشندي (أحمد بن علي): صبح الأعشى في صناعة الإنشا. تحقيق محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية. بيروت 1987.
ـ معجم النقد العربي القديم: أحمد مطلوب. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد ج. 2/1 ,1989.

4 ـ دراسات عربية حديثة حول «التفاعل النصي»:

ـ سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي. فصول. ع. 22، سنة 1982.
ـ صبري حافظ: التناص وإشاريات العمل الأدبي. عيون المقالات. ع. 2. س 1986.
ـ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناصّ. المركز الثقافي العربي. ط. 1. 1985.
ـ دينامية النصّ: تنظير وإنجاز. المركز الثقافي العربي. ط. 1. 1987.
ـ بشير القمري: شعرية النصّ الروائي. قراءة تناصية في كتاب التجليات. شركة البيادر ـ الرباط 1991.
ـ سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي: النصّ والسياق. المركز الثقافي العربي، 1989.
ـ سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، الزمن السرد، التبئير، المركز الثقافي العربي، 1989.

5 ـ دراسات عربية حول التراث

(بسبب كثرة الكتب والمقالات المتعلقة بالتراث والحداثة، ولتداولها بشكل كبير نكتفي هنا بذكر بعضها فقط وإلا طالت اللائحة).

ـ برهان غليون: الوعي الذاتي. منشورات عيون/ الدار البيضاء 1987.
ـ عزيز العظمة: التراث بين السلطان والتاريخ. منشورات عيون.
ـ طيب تيزيني: مشروع رؤية جديدة للفكر العربي في العصر الوسيط، دار دمشق.
ـ حسين مروة: ـ تراثنا. . وكيف نعرفه؟ مؤسسة الأبحاث العربية 1985.
ـ النزعات المادية.
ـ محمد عابد الجابري: ـ نحن والتراث، المركز الثقافي العربي، بيروت 1980.
ـ تكوين العقل العربي: المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء.

- نقد العقل العربي: المركز الثقافي العربي، بيروت/الدار البيضاء.
- عبدالله العروي: الإيديولوجيا العربية المعاصرة. تر. محمد عيتاني. دار الحقيقة 1970.
- محمد مفتاح: مجهول البيان. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء 1990.
- علي أومليل: في التراث والتجاوز. المركز الثقافي العربي. بيروت/ الدار البيضاء.
- شوقي عبد الحكيم: علمنة الدولة وعقلنة التراث العربي ـ دار العودة 1979.
- فاروق خورشيد: في الرواية العربية(عصر التجميع) ـ دار الشروق ـ القاهرة.
- فرنسواز زبال: تكوّن الكتاب العربي: معهد الإنماء العربي. بيروت 1976.
- فدوى مالطي ـ دوجلاس: بناء النص التراثي: دراسات في الأدب والتراجم. دار الشؤون الثقافية العامة. بغداد.
- حسن حنفي: من العقيدة الى الثورة. المركز الثقافي العربي.
- جورج طرابيشي: المثقفون العرب والتراث. رياض الرَّيِّس للكتب والنشر. لندن 1991.

المجلات:

الوحدة ـ دراسات عربية ـ المستقبل العربي ـ فصول ـ عالم الفكر ـ مواقف ـ الفكر العربي المعاصر ـ آفاق ـ المسار ـ الأقلام ـ دراسات لسانية وسيميائية.

المراجع الأجنبية

- G. Genette: **Introduction à l'architexte in: Théorie des genres.** Seuil/Points: 1986.
  - Palim psestes: Seuil. 1982.
  - Seuil: Seuil, 1987.
- T. Todorov: **Introduction à la littérature fantastique.** Seuil/Points. 1970.
- M. Bal: **Narratologie:** (Essais sur la signification narrative dans 4 romans) éd., Klincksieck. 1977.

W. Martin: **Recent Theories of narrative.** ed. Cornell university Press. 1986.

مجلّات اجنبية

Poétique - Littérature - RSH - Poetics

فهرست

5. التراث ووعي الكتابة الروائية

6 . الرواية والتراث: جدل التفاعل والإبداع

7. نحن والتراث: أسئلة الآفاق

(أو من أجل وعي جديد بالتراث)

صدر للمؤلف
(عن المركز الثقافي العربي)

ـ تحليل الخطاب الروائي
(الزمن ـ السرد ـ التبئير) الطبعة الأولى/1989.
ـ انفتاح النص الروائي
(النص ـ السياق) الطبعة الأولى/1989.

صدر حديثا
(عن المركز الثقافي العربي)

- **مفهوم التاريخ** ـ الجزء الأول (الألفاظ والمذاهب). عبد الله العروي.
- **مفهوم التاريخ** ـ الجزء الثاني (المفاهيم والأصول). عبد الله العروي.
- **التراث والحداث** (دراسات ومناقشات). محمد عابد الجابري.
- **مجمل تاريخ المغرب**. محمد عابد الجابري. الطبعة الثالثة 1992.
- **إيلاف قريش**: رحلة الشتاء والصيف. فكتور سحّاب.
- **العلوم الاجتماعية المعاصرة**. بيار أنصار. ترجمة نخلة فريفر.
- **الإسلام وملحمة الخلق والأسطورة**. تركي علي الربيعو.
- **مفاهيم الدولة والنزاعات** (دراسة في ايديولوجيات القوى السياسية اللبنانية). رشيد شقير.
- **سيمياء المسرح والدراما**. كير إيلام. ترجمة رئيف كرم.
- **مدخل الى الألسنية** (مع تمارين تطبيقية). بول فابر ـ كريستيان بايلون. ترجمة طلال وهبة.
- **اللغة المنسية** (مدخل إلى فهم الأحلام والحكايات والأساطير). أريك فروم. ترجمة حسن قبيسي.
- **انجراحات السلوك والفكر في الذات العربية** (في الصحة العقلية والبحث عن التكيف الخلاق). علي زيعور.
- **وجهة نظر**، (نحو إعادة بناء قضايا الفكر العربي المعاصر). محمد عابد الجابري.
- **الايديولوجيا**، أبعادها ووظائفها. محمد سبيلا.
- **اشكاليات القراءة وآليات التأويل**. نصر حامد أبو زيد. الطبعة الثانية 1992.
- **سلطة النص**، قراءات في توظيف النص الديني. عبد الهادي عبد الرحمن.
- **الصورة الفنية (في التراث النقدي والبلاغي عند العرب). جابر عصفور. الطبعة الثالثة 1992.**

يصدر قريبا

(عن المركز الثقافي العربي)

- **السردية العربية** (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي). عبد الله ابراهيم.
- **الطفل واللغة** (نمو التمثلات الدلالية لبعض الأفعال في اللغة العربية عند الطفل). الغالي أحرشاو.
- **نحو الصوت ونحو المعنى**. نعيم علوية.
- **الاختلاج اللساني** (سيمياء التخطيط النفسى). نعيم علوية.
- **نسيج النص** (بحث في ما به يكون الملفوظ نصاً). **الأزهر الزناد.**
- **دروس في البلاغة العربية**. الأزهر الزناد.

الرواية والتراث السردي

في هذا الكتاب، أسْعَى إلى معالجة مستوى آخر من مستويات التفاعل النصي، وهو ما أسميه بـ «**التعلّق النّصي**» باعتباره مقابلاً لـ (Hypertextualité) ان هذا النوع يتميز عن غيره من انواع التفاعل النصي، بسبب العلاقة التي تقوم بين نصين متكاملين، اولهما سابق (Hypotexte) والثاني لاحق (Hypertexte) وان النص اللاحق «يكتب» النص السابق بـ «طريقة جديدة». ولما كان النص القديم (السابق) متصلاً بـ «التراث»، والنص الجديد (اللاحق) يدخل في نطاق «الرواية»، جعلنا همّنا البحث في علاقة الرواية بالتراث من هذه الزاوية، وتساءلنا عن كيفية قراءة الروائي للتراث السرديّ القديم من خلال فعل الكتابة. وعالجنا هذه العلاقة من خلال «التعلق النصي» ضمن إشكال عام هو: علاقة العربي الآن بتراثه القديم، وهذا ما حاولنا تجسيده من خلال العُنْوان الأساس: «الرواية والتراث السردي».

كما نسعى إلى معالجة التعلق النصي داخل نطاق التفاعل النصّي بين الرواية والتراث السردي العربي القديم ضمن إشكالية مزدوجة.

من التعلق النصي إلى التفاعل النصي، ومن نصية الرواية إلى نظرية النص ننتقل من الخاص (الرواية) إلى العام (النص)، أو من الأدبي إلى الفكري كما يطرحان على صعيد التفكير والممارسة في النشاط المعرفي العربي الحديث في علاقتهما بقضية حساسة هي: مسألة التراث.

هذا طموحنا، وهو متشعب ينتقل من الأدبي الخاص (تنظيراً وتحليلاً) إلى الثقافي العام (بحثاً عن وعي جديد بالمسألة التراثية)، ورغبة في الانخراط في الأسئلة الفكرية العربية المعاصرة من منظور نقدي ومفتوح على آفاق أرحب للسؤال والبحث والحوار...

سعيد يقطين



المركز الثقافي العربي

ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت - لبنان

ص. ب 4006 - الدار البيضاء - المغرب